

OLALLA RODRÍGUEZ

EL KLEZMER EN EL SIGLO XXI: PIEZAS PARA CLARINETE

LÓPEZ

OLALLA RODRÍGUEZ

EL KLEZMER EN EL SIGLO XXI: PIEZAS PARA CLARINETE

LÓPEZ

DAP presentada a la Universidad de Aveiro, como apoyo teórico para cumplir los requisitos necesarios para la obtención del título de Máster en Música, y realizada sobre la orientación del Doctor Evgueni Zoudilkine, profesor auxiliar de la Universidad de Aveiro

JURÍ

Presidente: Professora Doutora Helena María da Silva Santana,
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro.

Vogal - Arguente Principal: Doutor Ricardo Iván Barceló Abeijón,
Professor Auxiliar, Instituto de Letras e Ciências Humanas da
Universidade do Minho

Vogal - Orientador: Professor Doutor Evgueni Zoudilkine,
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Agradecimientos

Quisiera agradecer en primer lugar a mi profesor Luis Carvalho por estos dos años de trabajo en la Universidad de Aveiro y a mi orientador Evgueni Zoudilkine por el apoyo prestado a la hora de desarrollar este proyecto artístico.

A los compositores Ofer Ben Amots y Aurés Moussong por mostrarme su interés e involucrarse de manera activa conmigo y con el proyecto.

A Roberto Noche por descubrirme la música klezmer, por meterme en el cuerpo el gusanillo de la investigación, por todos sus consejos, por apoyarme y por estar siempre ahí.

A mis padres por educarme como una soñadora y nunca quitarme las alas para volar. A mis hermanos por quererme tanto y por ayudarme en los momentos que más les necesito. A Xose y a Mariana por los detalles de última hora.

A mis amigos por escucharme, por darme buenos consejos y por animarme hasta el último momento.

Palabras clave

Música Klezmer. Yiddish. Clarinete. Ashkenazi

Resumen

Este texto quiere dar a conocer cómo el panorama musical de la música *klezmer* ha cambiado a lo largo de historia y cómo es su situación actual. Por un lado es importante el reflejar los cambios sociales y culturales del pueblo Judío, y en concreto de la etnia Ashkenazi. Por otro lado era de importancia también hablar de las características y aspectos musicales que han ido evolucionando. El peso mayor del trabajo recae en el análisis de tres piezas del siglo XXI para clarinete que han sido influenciadas directamente de la música *klezmer*

Palabras chave

Klezmer Music, Yiddish, Clarinet, Ashkenazi

Resumo

Este texto tem como objetivo descobrir como o cenário musical da música *Klezmer* mudou ao longo da história e como está a sua situação atual. Por um lado, é importante refletir as mudanças sociais e culturais do povo judeu, e em particular da etnia Ashkenazi. Por outro lado, foi também importante mencionar as características e aspectos musicais que evoluíram. O peso do trabalho está na análise de três peças para clarinete do século XXI que foram influenciadas diretamente da música *Klezmer*.

INDICE

-	Introducción	Pág. 1
-	Capítulo 1: La música <i>Klezmer</i>	Pág. 3
	1.1 Contexto histórico	Pág. 3
	1.1.1 El pueblo Ashkenazi desde sus inicios	Pág. 4
	1.1.2 El nacimiento de la música <i>Klezmer</i>	Pág. 9
	1.2 La música <i>Klezmer</i> . Características	Pág. 17
	1.2.1 Instrumentos, elementos y características musicales del <i>Klezmer</i>	Pág. 17
	1.2.2 Tipos de escalas y modos	Pág. 19
	1.2.3 Estructura armónica de las frases	Pág. 23
	1.2.4 Improvisación y temas	Pág. 24
	1.2.5 Danzas y ritmos característicos	Pág. 24
	1.2.6 Tipos de ornamentación utilizados en el clarinete	Pág. 26
-	Capítulo 2: El compositor Ofer Ben Amots y sus obras para clarinete	Pág. 30
	2.1 Biografía	Pág. 30
	2.2 The <i>Klezmer</i> Concerto	Pág. 31
	2.2.1 Análisis de la pieza	Pág. 32
	2.2.1.1 Pastoral Doyna	Pág. 32
	2.2.1.2 Nigum of the Seven Circles	Pág. 37
	2.2.1.3 Halleluya	Pág. 43
	2.3 The Red Curtain Dance	Pág. 49
	2.3.1 Análisis de la pieza	Pág. 50
-	Capítulo 3: El compositor Aurés kabir Moussong y su pieza para clarinete	Pág. 54
	3.1 Biografía	Pág. 54
	3.2 Middle Eastern Flashes	Pág. 55
	3.2.1 Análisis de la pieza	Pág. 55
-	Conclusiones	Pág. 60
-	Anexos.	
	Entrevista a Ofer Ben Amots	Pág. 61
	Partituras	Pág. 63

The Klezmer Concerto	Pág. 63
1º movimiento	Pág. 63
2º movimiento	Pág. 75
3º movimiento	Pág. 86
 The Red Curtain Dance	 Pág. 102
 Middle Eastern Flashes	 Pág. 107
- Bibliografía	Pág. 112

INDICE DE FIGURAS MUSICALES

Figura 1: ejemplo de <i>modo mayor</i>	Pág. 20
Figura 2: ejemplo de <i>modo menor</i>	Pág. 21
Figura 3: ejemplo del modo <i>Ahava Raba</i>	Pág. 21
Figura 4: ejemplo del modo <i>Mi Sheberakh</i>	Pág. 22
Figura 5: ejemplo del modo <i>Adonoy Molokh</i>	Pág. 23
Figura 6: ejemplo de la notación del vibrato	Pág. 27
Figura 7: ejemplo de pitch bends	Pág. 27
Figura 8: solo de clarinete del inicio de Rhapsody in blue (glissando)	Pág. 28
Figura 9: glissando	Pág. 28
Figura 10: glissando	Pág. 28
Figura 11: ejemplos de trinos	Pág. 28
Figura 12: ejemplo de krekhts	Pág. 29

The Klezmer Concerto:

Figura 13: inicio del primer movimiento	Pág. 33
Figura 14: extracto del primer movimiento	Pág. 33
Figura 15: extracto del primer movimiento	Pág. 34
Figura 16: extracto del primer movimiento	Pág. 35
Figura 17: inicio de la parte B del primer movimiento	Pág. 36
Figura 18: vuelta a A del primer movimiento	Pág. 37
Figura 19: inicio del segundo movimiento	Pág. 38
Figura 20: melodía principal del clarinete del segundo movimiento de	Pág. 39
Figura 21: extracto del segundo movimiento	Pág. 39
Figura 22: extracto del Segundo movimiento	Pág. 39
Figura 23: puente a la segunda parte del segundo movimiento	Pág. 40

Figura 24: extracto segundo movimiento	Pág. 41
Figura 25: extracto segundo movimiento	Pág. 42
Figura 26: tercer movimiento	Pág. 43
Figura 27: modo freygish en extracto del tercer movimiento	Pág. 44
Figura 28: tercer movimiento	Pág. 45
Figura 29: tercer movimiento	Pág. 46
Figura 30: tercer movimiento	Pág. 46
Figura 31: cadencia del clarinete en tercer movimiento	Pág. 47
Figura 32: final del tercer movimiento	Pág.48

The Red Curtain Dance

Figura 33: parte A	Pág. 50
Figura 34: parte B	Pág. 51
Figura 35: parte C vals	Pág. 51
Figura 36: parte D	Pág. 52
Figura 37: Coda	Pág. 53

Middle Eastern Flashes. Extractos de efectos sonoros en el clarinete:

Figura 38: inicio de la partitura en conjunto con el tape	Pág. 55
Figura 39: portamento-glissando	Pág. 56
Figura 40: trinos	Pág. 56
Figura 41: vibrato	Pág. 57
Figura 42: sonido / ruido	Pág. 57
Figura 43: Lip bend	Pág. 57
Figura 44: Portamento lip-bending	Pág. 58
Figura 45: estilo quasi libre	Pág. 58

Figura 46: forma de ataque inverso

Pág. 59

Figura 47: bending acelerando

Pág. 59

Figura 48: cambios de color

Pág. 59

INTRODUCCIÓN

La principal motivación que me ha llevado a involucrarme en un proyecto de investigación de estas características surge en el recuerdo del descubrimiento de la música *klezmer* que me hizo mi profesor de clarinete, Roberto Noche, durante mis estudios en el Conservatorio Superior de Música de Vigo (Galicia). Por entonces me dejé llevar por ese sonido tan especial y característico del clarinete de músicos como Giora Feidman, David Krakauer o Naftule Brandwein. A lo largo de esta investigación he tenido la suerte de ir encontrando gente, compositores, piezas y músicas muy interesantes por el camino.

En el estudio de la Historia de las civilizaciones, se debería hacer una especial mención al pueblo judío. Este pueblo protagonista y objeto de diversas y complejas persecuciones políticas y culturales, ha pasado de su lugar de origen, Israel, para asentarse, desde el siglo I, en diferentes lugares geográficos de Europa y América. Perseguidos, masacrados, asesinados, escondidos del mundo han sido objeto de conflictos, ataques y discriminaciones en todos los lugares en los que han radicado. Pueblo errante y nómada, que ha sabido reflejar, respetar y conservar su cultura y sus tradiciones religiosas y humanas, a pesar de todos los sacrificios realizados en su propia historia. En un principio se asentaron en diferentes partes de Europa, y a partir de finales del siglo XVIII y XIX comienza a haber una gran emigración hacia América latina y Norteamérica, en donde permanecen ocultas sus raíces durante algún tiempo. A raíz de las persecuciones en torno a la segunda guerra mundial, hubo una segunda emigración fuerte hacia los Estados Unidos, en donde, sus tradiciones y cultura se mezclan con el nuevo lugar de asentamiento, y comienza el resurgimiento de la cultura judía, entre la que se destaca su música.

La música siempre ha estado presente a lo largo de toda la vida de un judío, tanto en la Sinagoga como en su propio hogar. La *Torah*, la *Kavaleh* se cantaba, no se leía. La música en la religión era una manera de comunicarse con Yahvé, de llegar al éxtasis divino. En muchos párrafos del *Libro de la vida*, o en el *Libro de los Salmos*, está reflejado de manera importante este hecho musical, tanto en la vida diaria de las personas, como también recogen otro tipo de información en cuanto a diversas características musicales, como pueden ser los instrumentos, los músicos, los tipos de cantos... Pero, al igual que en otras etnias o comunidades, existe un tipo de música secular, música laica, instrumental, que se utiliza no en la vida religiosa, un tipo de música que se ha utilizado para diversas celebraciones, como bodas, entierros, fiestas, mercados, tabernas...

La música *Klezmer*, que es el objeto principal de este proyecto de investigación, es un tipo de música judía secular, tradicional, nacida del pueblo Ashkenazi, y de las comunidades de habla *Yiddish*, asentado en una gran parte de Europa Oriental y Central. Esta música a veces se confunde con la música cigana, debido a la estrecha relación e influencia que ha habido entre ellas, tanto en Hungría, Rumanía como en Polonia, y es por ello que, ambos estilos tienen muchos elementos musicales en común.

Aunque la música *Klezmer* nace durante la Edad Media, no es hasta finales del siglo XIX cuando se empieza a conocer en el mundo, y no es hasta bien entrado el siglo XX que se comienza a investigar sobre ella. Es una música alegre, que se exporta a varias partes del planeta, influyendo e influenciándose de varios estilos. Hoy en día es un fenómeno musical globalizado que se empieza a exponer en gran parte del mundo.

CAPÍTULO 1

LA MÚSICA KLEZMER

1.1- Contexto histórico

Se podría decir que la historia de la música *Klezmer*, es la historia del pueblo judío en miniatura, una historia que tiene un panorama diverso entre triunfo y adversidad, entre tradición y renovación, renovación y rehabilitación.... Sin duda, el pueblo judío y la diáspora hacia Europa a partir de la destrucción del segundo Templo en Israel, en el año 70 d.C. es una historia triste, llena de realidades difíciles, de racismo hacia este pueblo, de torturas, de guerras. Existen cuatro divisiones principales del judaísmo: los Ashkenazi que vivieron originariamente en Alemania y Francia a las orillas del río Rhin, y luego se trasladaron al Este de Europa; los judíos Sefardíes asentados en la Península Ibérica, Norte de África y Oeste de Europa; los judíos Orientales que vivieron en Oriente Próximo, Asia Central e India; y la comunidad judía de Etiopía.

Cada uno de estos pueblos, se fueron asentando y acomodando a su lugar nuevo de residencia, conservando y preservando sus tradiciones, su cultura, su religión, su forma de vida, así como también adaptándose a las nuevas culturas, sociedades y normas a las que van a ser sometidos, incluyendo el caso particular de la música y de la vida musical en general. En el caso de la música *Klezmer*, se trata de la música profana y tradicional de los judíos Ashkenazi del Este Europeo, utilizada en celebraciones de diversa índole (bodas, ferias, aniversarios...). Cabe destacar que el pueblo judío tenía la música presente en su día a día y en todos los momentos de su vida, curiosamente se cantaba incluso en los entierros, y es importante, además, el uso de la música en sus oraciones, en los cultos y en todos los momentos de la vida religiosa, por lo que no es raro entender que el *klezmer*, siendo una música profana, tenga sus raíces y sus principales influencias en la música religiosa judía.

Los Ashkenazi, que se asentaron en sus inicios a orillas del río Rhin (en su paso por Alemania y la Alsacia, en Francia), poblaron zonas de Europa Central y del Este, estaban unificados por un conjunto de costumbres comunes y compartían una lengua común, el *Yiddish*. *Klezmer* es una palabra *Yiddish* que deriva de las palabras del hebreo antiguo “kley” y “zemmer”, y que significa literalmente, instrumentos de la voz¹. *Klezmorim* es la palabra designada para los músicos que tocan *klezmer*. Es una música de tradición oral profana, que se transmitía de generación en generación. Debido a esta razón, no se conservan muchos materiales anteriores al

¹ PIERCE CARD, Patricia. 2002 (Pág. 2)

siglo XIX. Las investigaciones sobre este tipo de música, a pesar de estar actualmente globalizada, no se comienzan hasta el siglo XX, y es un tema de relativa actualidad.

1.1.1- El pueblo Ashkenazi desde sus inicios en Europa

El universo Ashkenazi, se constituye desde la Edad Media, en una entidad social y cultural coherente, que se extiende geográficamente desde el mediterráneo al norte de Italia, y desde la región de Alsacia a Kiev. Unas cuantas comunidades judías Ashkenazis se quedan asentadas en esta parte del planeta, y practican no solamente la lengua del país en donde se encuentren, sino también el hebreo, y una lengua común, el *Yiddish*. El pueblo Ashkenazi, que se asienta en un principio a orillas del río Rhin, entre la Alsacia francesa y el noroeste alemán, pasa de constituir el 3% total de la población judía en Europa en el siglo I d.C. a un 93% en el siglo XX antes del holocausto. La diáspora Ashkenazi es la más importante dentro de la historia del pueblo judío, no sólo por la gran expansión hacia Centro y Este de Europa, a América Latina (sobre todo Argentina) y Estados Unidos, sino también por el caso particular de cómo este pueblo ha podido conservar su cultura gracias al *Yiddish*.

Durante la expansión del cristianismo en la época del Imperio Romano y hasta la época medieval, los judíos pasaron de la condición de hombres libres, bajo la protección romana, a tener que alistarse y luchar en los ejércitos romanos. Muchos tuvieron que convertirse al cristianismo, perdiendo progresivamente peso cultural y religioso en la sociedad europea hasta casi desaparecer. No es hasta el siglo VIII cuando reaparecen en la historia de la Europa Medieval.

En la época medieval, aunque estaban sometidos a las leyes feudales y tenían que servir a la nobleza, el pueblo Ashkenazi recupera alguno de sus privilegios: les estaba permitido el hacer uso de su religión y de sus ritos, en lugares designados para ello y convertidos en una especie de Sinagoga. Es el primer paso para salir del escondite en donde se encontraban, pues hasta entonces estaba prohibido el hacer uso del judaísmo y de cualquier muestra de cultura, rito o tradición judía. Se comienzan a formar las primeras comunidades (*kahal*) dentro de las ciudades, convirtiéndose en un fenómeno urbano.

La comunidad judía, es un fenómeno esencialmente urbano, en donde podemos admitir que fue el predecesor, o por lo menos, contemporáneo a la comuna medieval (...) Eran importantes las comunidades de Babilonia o de España, en donde se podían contar miles de miembros. En la Europa medieval, una comunidad muy grande podía reunir hasta quinientas almas. Una comunidad mediana alrededor de un centenar, y las comunidades pequeñas unas cuantas docenas. Lo

*importante era el poder reunir y disponer de un quórum (minyan) para poder realizar los oficios religiosos y las oraciones. (...)*²

En ese momento histórico, los judíos y los cristianos convivían a la par en la ciudad, pero los judíos aceptaban la situación de inferioridad sometida por la poderosa sociedad cristiana. A pesar de que podemos decir que existía una coexistencia pacífica en la mayoría de los casos, algunas veces se producían persecuciones violentas, lo cual contrastaba con el clima general de estabilidad e integración. Durante la primera cruzada (1095), los judíos son perseguidos y asesinados a manos de los cristianos, quienes buscaban la expulsión de los musulmanes y de los judíos en Europa y la recuperación de Tierra Santa.

A partir del siglo XVI, comienzan a salir del centro de las ciudades y a formarse los primeros guetos “*sthels*” judíos. Es entonces cuando comienza a haber una separación de la vida secular y cultural en Europa. Hasta ahora, habían estado en ciudades importantes que les habían ayudado a resurgir y a aflorar su cultura, hasta tal punto de tener personajes referentes e influyentes en la vida del país en donde se encontraban; los judíos aportaban investigaciones y cambios importantes en el campo de la medicina, la literatura, las artes en general, etc. Al formarse los guetos y asentarse en ellos, comienzan sólo a relacionarse con las personas que viven dentro. Conservan sus derechos, pueden dedicarse plenamente a sus tradiciones y a su religión, pero la relación con el resto de personas no judías se limita única y exclusivamente al comercio. De este modo, los judíos se convierten en grandes comerciantes, agricultores y artesanos, en donde su principal medio de vida era la actividad económica.

² BAUMGARTEN, J., ERTHEL, R., NIBORSKI, I., WIEVIORKA, A. *Mille ans de cultures ashkénazes*. París: Liana Levi, 1994.



A finales del siglo XVIII y principios del XIX, comienza un movimiento judío importante, la *Haskalah*, o el Iluminismo Judío, que tomó los valores de la Ilustración, buscando una integración con el entorno, incrementar la educación del hebreo, la historia judía y demás conocimientos seculares fuera del ámbito de la religión. Es un intento por salir de los guetos, y mostrarse al mundo, de expandir su cultura, su literatura, sus artes.... Marca el inicio del intento de integración con el mundo secular europeo y la lucha por la emancipación judía. Se revaloriza el uso del hebreo, y comienza a utilizarse un poco menos el *Yiddish*, que, aunque se había convertido en un idioma con identidad propia, los alemanes lo veían como un dialecto del alemán utilizado solamente por unos cuantos. La *Haskalah* propició la integración de los judíos en el mundo Occidental y el resurgimiento de la cultura secular judía, generando un interés por la historia y por la identidad judía. A la vez, resurge también otro movimiento religioso judío, el *jasidismo*, que reclamaba el seguimiento estricto de los preceptos de la *Toráh*. Estos dos movimientos van a sentar las bases de las divisiones modernas dentro de la sociedad judía.

En Francia, la emancipación judía se hace bajo las leyes de Napoleón, quien instó a los judíos a salir de los guetos y a acogerse al código napoleónico (solamente en Alsacia había un

total de 187 comunidades judías asentadas, con sus propias leyes y culturas, viviendo alrededor de las Sinagogas). Esta idea de emancipación se extiende a todos los países Europeos. A finales del siglo XIX todos habían emancipado a sus comunidades judías, concediéndole la ciudadanía e igualdad de derechos, excepto en Rusia. Esto tiene una doble cara, puesto que aunque ya emancipados, se les seguía tratando como un pueblo con una cultura inferior.

El 17 de marzo de 1808, Napoleón firma tres decretos elaborados por el ministerio del Interior y el de Cultos. Los dos primeros proceden a una reorganización del culto, como el liderazgo espiritual y administrativo que le es confiada a un consistorio formado por los rabinos elegidos por los judíos más ricos. La misión de estos, era la de aplicar la doctrina de Sanhedrin y la sumisión a las leyes del Imperio. El tercer decreto, tenía como finalidad el acabar con las prácticas religiosas abusivas de los judíos, reintroduciendo una nueva reglamentación discriminatoria y excesiva (...)

*(...) En 1818, a pesar de una feroz resistencia formada por los consejeros generales de Alsacia, que presentaban a los judíos como alimañas, depredadores que se multiplican desmesuradamente, el decreto destinado a controlar y limitar la usura judía no fue renovado (...)*³

En Rusia, la situación de los judíos empeoró todavía más. Con la idea de que abandonaran su religión, se les obliga a todos los judíos entre 12 y 25 años a servir al ejército ruso durante 25 años mínimo. Las comunidades judías debían enviar al ejército a estas personas, y si no lo hacían el gobierno secuestraba a esas personas. A la vez, eran re-instruidos para que abandonasen su religión y se convirtiesen al cristianismo. Fueron expulsados de Kiev, y hacinados en un lugar, un gueto llamado Zona de Asentamiento, en donde vivían en condiciones precarias y se ganaban la vida llevando a cabo tareas rurales y comercio a pequeña escala.

Otro problema que surge es la aparición de las nuevas ideas antisemitas en el último tercio del siglo XIX, basado en ideas tales como raza y nacionalismo, sobre todo en Europa Central y Oriental. Esta ideología hunde sus raíces en el antiguo odio religioso medieval. Este nuevo movimiento antisemita provoca la creación de partidos políticos en Francia, Alemania y Austria-Hungría, que comienzan a hacer campañas para desacreditar e incluso anular la libertad e igualdad de derechos que se les había otorgado recientemente a los judíos con la emancipación. La cumbre de este antisemitismo será el holocausto nazi, la *Shoá*, en el siglo siguiente. Es a finales del siglo XIX, cuando se produce una nueva diáspora, desde Rusia y desde esa Zona de Asentamiento o Zona de residencia hacia América.

La segunda guerra mundial. La *Shoá*. Aunque los millones de judíos que quedaron en Europa consiguieron gradualmente integrarse, llegando incluso a luchar en las filas de sus países

³ BAUMGARTEN, J., ERTHEL, R., NIBORSKI, I., WIEVIORKA, A. *Mille ans de cultures ashkénazes*. París: Liana Levi, 1994. (Página 174).

de origen durante la Primera Guerra Mundial, trabajando en profesiones libres, formando parte de movimientos científicos y artísticos de vanguardia, el antisemitismo xenófobo se fue incrementando cada vez más. La decisión nazi de llevar a la práctica el genocidio de millones de judíos y con ello la destrucción de una sociedad de más de 2000 años de evolución, fue tomada entre el final de verano y principio de otoño de 1941 y su punto culminante fue en primavera de 1942. *Shoá* es el término hebreo con el que se denominó y significa literalmente catástrofe. En *Yiddish* se emplea la expresión *hurb'n eiropa* y significa destrucción de las comunidades judías de Europa. *Holocaust* se empleaba en Inglaterra desde el siglo XVI, y Winston Churchill lo empleó en su libro *El mundo en crisis* en referencia al genocidio armenio en Turquía. *Holocaust* en la Encyclopaedia Britannica (2007) viene definida como la matanza sistemática, patrocinada por el Estado Alemán, de seis millones de hombres, mujeres y niños judíos, y millones de otros, perpetrada por la Alemania Nazi y sus colaboradores durante la Segunda Guerra Mundial. Los alemanes la llamaron “la solución final para la cuestión judía”.

El sustrato ideológico del holocausto nazi mantiene que su objetivo primordial era la reestructuración racial de Europa. El partido nazi, que tomó el poder en Alemania en 1933, tenía en sus bases ideológicas en el antisemitismo, profesado por una parte del movimiento nacionalista alemán desde mediados del siglo XIX. De este modo, el antisemitismo se apoyó en una ideología milenarista que proclamaba que el “judío” constituía el origen de todos los males, en especial del internacionalismo, el pacifismo, la democracia y el marxismo, y que era el responsable del surgimiento del cristianismo, la Ilustración y la masonería. Se estigmatizaba a los judíos como un “fermento de descomposición”, desorden, caos y “degeneración racial”, y se los identificaba con la fragmentación interna de la civilización urbana, el ácido disolvente del racionalismo crítico y la relajación moral. Eran el enemigo mundial contra el cual el nacionalsocialismo definió su propia y grandiosa utopía racista de un Reich que duraría mil años.

Como consecuencia de la *Shoá*, muchos judíos consiguieron emigrar a Norteamérica. Allí lograron adaptarse a la cultura americana y conservar sus propias tradiciones. Se construyen Sinagogas, Escuelas y Universidades judías, y se promueve la cultura judaica.

Otra parte de la historia después de la Segunda Guerra Mundial, fue la creación y la independencia del Estado de Israel en 1948, representando la primera nación judía desde la destrucción de Jerusalén. A partir del día siguiente de la declaración de independencia, comienza la guerra árabe-israelí, dado que los países árabes no aceptaron la declaración del Estado de Israel. Comienzan una serie de guerras entre Israel y sus vecinos árabes, lo que lleva al éxodo de

los palestinos y la persecución de casi 900.000 judíos que vivían en países árabes. Entre 2006 y 2010, y sobre las ruinas de un antiguo templo judío destruido en 1948, Israel reconstruye y restaura por completo la Sinagoga Hurva en Jerusalén.

Actualmente, el 45'5% de la población judía está entre EEUU y Canadá. El 29% en Israel. 10'7% en Rusia. El 8% en la Comunidad Europea. El 6'8% restante en varios países como Argentina, Uruguay, Australia, Sudáfrica, etc.⁴

1.1.2- El nacimiento de la música klezmer

El término *klezmer* se refería originalmente a los instrumentos con los que se interpretaba esta música; la etimología de la palabra en sí nos hace pensar que los instrumentos fueron sustituyendo progresivamente a la voz. A mediados del siglo XVII el término se utilizaba para designar a los músicos que poco a poco fueron llamados *klezmerim*. No fue hasta el siglo XX que se empezó a designar el término para referirse a un género musical, introducido por primera vez por el musicólogo Moshe Beregovsky en 1938 en su libro *Yiddishe Instrumentalishe Folkmuzik*.⁵

Los antecedentes directos de esta música provienen de la música religiosa que se hacía dentro de los templos. Los salmos compuestos por el rey David quizás fueron las primeras piezas estructuradas de música judía. Desafortunadamente son piezas que se han perdido, pues no existía notación musical y con la destrucción de los templos se ha perdido cualquier indicio de aquellas melodías. Los salmos constituían una unión entre la música instrumental y la liturgia religiosa. La música era una parte importante de la vida religiosa:

*(...) Los Salmos aparecen más tarde cultivados por el pueblo (...) Algunos parecen haber poseído interludios instrumentales, lo que parece ser la significación de Selah, palabra que se encuentra escrita en los textos bíblicos. (...) La relación entre el templo y la música está esclarecida por los salmistas quienes declaran en las escrituras que con un ruido alegre, pleno de oración y con instrumentos que lo acompañen se transporta el hombre ante la presencia de Dios.*⁶

Con la destrucción del Segundo Templo de Israel, en el año 70 d.C., se prohíbe el uso de instrumentos en la Sinagoga y en todas las prácticas religiosas a excepción de las bodas. Dentro de la sinagoga la función musical es destinada al *chazzan* (cantor) encargado de realizar la parte

⁴ BARNAVI, Élie. *Histoire Universelle des Juifs*. Tel Aviv: Hachette Livre. 1992 (pág. 278)

⁵ PIERCE CARD, Patricia, 2002 (Pág. 2)

⁶ SCHIDLOWSKY, León. "Introducción al estudio de la música judía". *Revista musical chilena*, vol.15, No.77 Julio-Septiembre, 24-38. 1961 (pág. 26)

musical a través de los cantos, lamentos y declamaciones de los salmos y de los cultos. Se siguió permitiendo la utilización del *Shofar*, instrumento construido con el cuerno de un animal, como el carnero o la cabra, limpio y vaciado por dentro, que se utilizaba en los cultos y en las festividades religiosas.

Entre los instrumentos de viento hay que destacar el Shofar, único instrumento del culto usado hasta hoy en día por los judíos en su festividad más sagrada. Este instrumento está relacionado en forma elocuente con la supervivencia de antiguas asociaciones mágicas; no sólo se hace sonar el cuerno de carnero en momentos de peligro y arrepentimiento, sino que se le cubre para que los orantes no puedan verlo. En muchas culturas primitivas existe la tradición que veda al pueblo la contemplación de los objetos sagrados. El poder mágico de siete shofari, sopladados siete veces en el séptimo día del asedio de Jericó hizo desplomarse los muros de la ciudad (Josué, VI 20). La repetición del número 7 es otro remante de antiguas creencias sagradas.⁷



Rabino tocando el Shofar. (Vera Gindinblat en www.artelista.com)

La música *Klezmer* nace en los guetos judíos en la Edad Media, y es a partir del S.XVI cuando se empieza a conocer más. Es un tipo de música instrumental, laica y tradicional, que se utilizaba para amenizar sobre todo bodas, aunque también otro tipo de celebraciones no religiosas, como ferias, comidas, aniversarios... Aunque el *klezmer* es un tipo de música secular, sus antecedentes y sus influencias provienen directamente de la música religiosa (de la música de las sinagogas, de los cantos, las declamaciones, salmos...) y de la vida religiosa en general, pues la

⁷ SCHIDLOWSKY, León. "Introducción al estudio de la música judía". *Revista musical chilena*, vol.15, No.77 Julio-Septiembre, 24-38. 1961 (pág. 27-28)

religión estaba presente en todos los momentos de la vida de los judíos desde su nacimiento. Tanto es así, que la importancia capital que tiene la música en la sociedad judía queda patente en los documentos religiosos como en el Libro de la Vida y en el Libro de los Salmos.

Poco a poco, los *klezmerim* empiezan a salir de los guetos y se comienza a conocer su música. Ya es en el siglo XV, cuando se constituyen bandas judías o bandas *klezmer* profesionales que se dedican a amenizar bodas judías, pero también bodas cristianas u otro tipo de celebraciones. Estas bandas viajan por todo el país para hacer conciertos en celebraciones cristianas, aunque, por lo visto, se preferían músicos cristianos porque eran más “sobrios y modestos” combinado con los prejuicios que había en la sociedad cristiana contra los judíos, las restricciones de acceso a la música judía y el estilo de su música. Con el auge y la moda de tocar música judía en bodas cristianas, se empieza a prohibir este hecho en muchas ciudades, y los músicos judíos empiezan a viajar para trabajar dando conciertos en lugares en donde todavía no había llegado esa prohibición. Además, el gobierno también decide disminuir el número de músicos a los que se contrata:

*We hear, for example, that in Worms, or Brest-Litowsk, Selz and many other communities, music-making, even at weddings, was forbidden on account of calamities. In Metz, only three musicians as a rule – for weddings a quarter- were permitted, but those without legal right residence in Metz might employ one even for a wedding. In Frankfort a quartet was permitted, but the klezmer had no permission to play after midnight. In Fürth, the number was restricted to three instruments, and similar in many other cities (...)*⁸

A pesar de todo este problema, la organización de estas bandas de música *Klezmer* y demás música judía se van desarrollando, de tal modo que en ciudades como Praga, en las plazas ya sólo se escuchaba a los *klezmerim*, y el violín como emblema de esta música. Hay algunas descripciones caricaturescas sobre los músicos judíos y sobre cómo tocaban su música y su habilidad musical. Existe una descripción de una banda judía de cinco músicos, del año 1800 en una pequeña ciudad alemana. Dos de esos músicos son violinistas, uno toca el clarinete, otro el violonchelo y el último de ellos toca un címbalo húngaro (instrumento de cuerdas metálicas que se toca con un par de macillas, una a cada mano, que golpean las cuerdas para hacerlo sonar):

“Only the first violinist played from written music, the others following by ear. The cellist, an old man, played with especial skill. He knew nothing of notes, but had an excellent ear, observed each turn of the leading melody and was able to add accompaniment in perfect harmony”^{9 10}

⁸ IDELSOHN, Abraham Z. *Jewish Music. Its Historical Development*. New York: Tudor. 1948 (página 456-457)

⁹ IDELSOHN, Abraham Z. *Jewish Music. Its Historical Development*. New York: Tudor. 1948 (página 457)

La salida de los músicos de las *shtets* o guetos fue un hecho enriquecedor para la música, por las interacciones y las influencias que se van a dar con el resto de culturas. En Rumanía, se dio el caso de la mezcla e interacción entre judíos y rumanos comúnmente llamados ciganos, y la música de ambos. El resultado fue la predilección de ambos estilos por un tipo de melodías del Este Europeo en forma de declamaciones llamadas *doinas*. La similitud de la sociedad en la que vivían, ya que ambos pueblos eran personas errantes y seguían una vida itinerante, asentados en la periferia de las ciudades y marginados por ellas, hizo que esta conexión entre judíos y ciganos fuese muy fuerte durante siglos.

Poco a poco la actividad musical de los *klezmerim*, a pesar de las restricciones que se iban dando por diferentes lugares de Europa, deja de limitarse a la sociedad judía para ser contratados para diferentes eventos por mercaderes, amenizar fiestas de la nobleza cristiana, fiestas campesinas, tabernas...

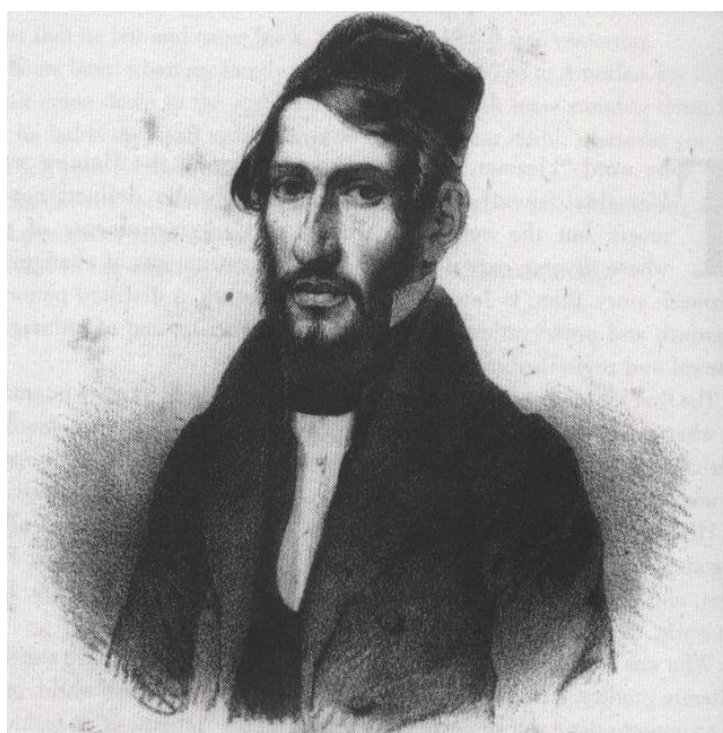
En cuanto a las bodas judías, era el momento idóneo para que un músico o una banda se diesen a conocer y pudiese conseguir más contrataciones. Las bodas judías, eran un tipo de celebraciones que podían durar días y en las que se tocaban piezas de diversa índole musical, y que podrían ir desde improvisaciones, meditaciones a diferentes tipos de danzas que invitaban al baile, todo ello dependiendo del público y del ambiente que se formase. Al músico se le pagaba por su virtuosismo, por su repertorio y por la habilidad que tuviese en adaptar la música al tipo de público que escuchaba y bailaba.

Había además un personaje importante dentro de la historia de la música judía que era como un punto de conexión entre el *chazzan* (encargado de cantar la música sagrada dentro de la liturgia y de la sinagoga) y la música instrumental de los *klezmerim*. Este rol se hacía por los *badchonim* que eran los cantores de la música folklórica judía, también llamados comediantes, bufones, *leitzim* o merry-makers. Dentro de la boda, el *badkhn*, era el maestro de ceremonias, el encargado de escoger el repertorio, improvisar canciones, poemas sobre la novia y el novio o sobre los invitados, contaba historias, imitaciones, invitaba al baile,... todo ello escogido de manera adecuada y particular según las condiciones de cada boda.¹¹

¹⁰ SAPOZNIK, Henry. *Klezmer. Jewish Music from Old World to Our World*. New York: Schirmer Trade Books. 1999. (página 10)

¹¹ IDELSOHN, Abraham Z. *Jewish Music. Its Historical Development*. New York: Tudor. 1948 (página 435-436)

El primer *klezmer* famoso de la historia, fue Michael Joseph Gusikov, aunque murió demasiado joven con lo cuál no ha podido tener la importancia real que llevaría su persona. Gusikov nace en 1809 en una ciudad polaca, llamada Shklov, dentro de una familia jasídica. El gusto por la música viene de su padre, que le enseña tanto a él como a su hermano más mayor, flauta y violín. Ciertamente es que en su repertorio incluye música no sólo judía, sino también música ucraniana, lituana, polaca, rusa, austríaca, melodías francesas y piezas clásicas.

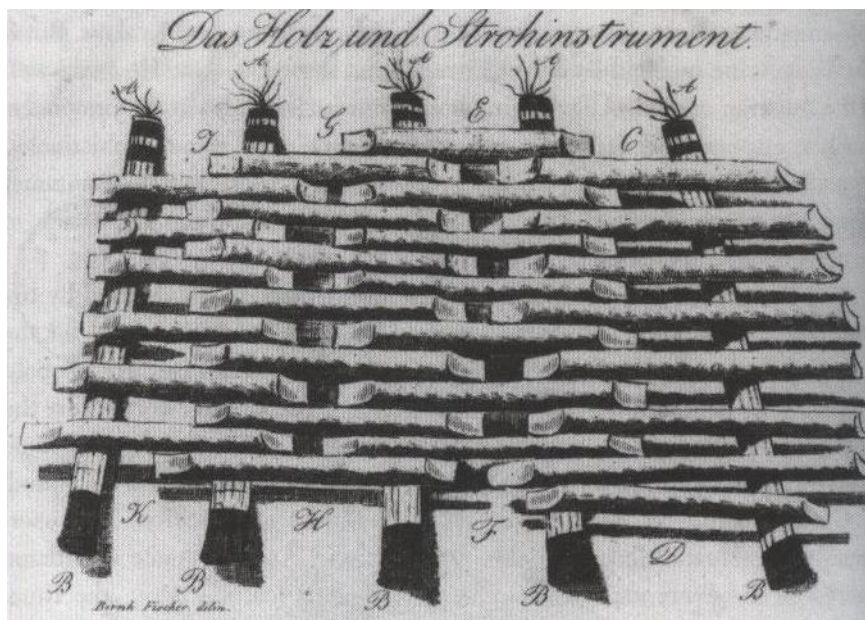


Michael Joseph Gusikov (Oesterreichische National Bibliothek)

Gusikov comienza a tocar un instrumento, el *shtroyfidl*, un instrumento diseñado por él mismo, y que tenía la disposición de un címbalo húngaro. Era un instrumento compuesto por una estructura de paja, en la que insertaba pequeños tubos de madera dispuestos de manera diatónica. Comenzó a utilizarlo en celebraciones como bodas, y se referían a él como un instrumento no muy sorprendente y de un fino y humilde sonido¹². Poco a poco, este músico empezó a viajar a capitales más importantes para darse a conocer. Era un virtuoso de este nuevo

¹² SAPOZNIK, Henry. *Klezmer. Jewish Music from Old World to Our World*. New York: Schirmer Trade Books. 1999. (página 4-5)

instrumento, por el que se interesaron algunos compositores como Mendelssohn. Nunca llegó a visitar París, pues murió a causa de su estado débil de salud y una tuberculosis que le causó la muerte cuando tenía solamente dieciocho años.



The Shtroyfidl (Oesterreichische National Bibliothek)

Otro *klezmerim* importante e influyente fue Dave Tarras (1897-1989), que nació en la *shtetl* ucraniana llamada Ternovka dentro de una familia jasídica de músicos *klezmer* (tres generaciones en total que se dedicaban a la música). Comienza a estudiar música con su padre, trombonista y *badkhn*, estudia diferentes instrumentos como la balalaika, la mandolina y la flauta. La familia Tarras era una familia de músicos al igual que la Gusikov, que estaban al servicio de la nobleza polaca, y tocaban en diferentes bodas judías y cristianas. Dentro de su repertorio incluían músicas y piezas de diferentes culturas, combinando música judía con otros estilos entre los que se incluían valsas, mazurkas, czardas... En 1921 Dave Tarras emigra a América y se instala en Nueva York, su primer empleo fue en una fábrica de pieles, pero pronto comenzó a tocar en bandas *klezmer* y en las bandas para el teatro *yiddish*. En 1924 ya había hecho varias grabaciones para el sello Columbia, y era el clarinetista preferido para acompañar a muchas figuras importantes y populares del teatro *yiddish* que comenzaba su auge en Norteamérica, como Aaron Lebedeff, Moyshe Oysher, Molly Picon, Maurice Schwartz, ...Tarras fue el clarinetista de *klezmer* más importante del siglo XX. Era conocido por su gran versatilidad como músico y compositor,

recogía melodías tradicionales y las transformaba en su propio estilo y sonido. Una vez que se estableció en Estados Unidos, comenzó a tocar música popular americana fusionada con sus raíces europeas, es la primera unión que se hace entre el *Klezmer* y el swing.

Entre 1880 y 1914 casi un tercio de la población judía de Europa Oriental emigró a América al igual que Dave Tarras; muchos de ellos se quedaron en Nueva York. Los emigrantes judíos de habla *yiddish* comenzaron a asimilar el jazz americano, fusionando e influenciando con sus raíces europeas y su estilo *klezmer*, se comienzan a hacer grabaciones y a popularizarse algunos de los músicos judíos. Seguían tocando en bodas (aunque no se conservaban ya todas las tradiciones) y en *bar mirzvahs* también. La figura del *badkhn* fue perdiéndose e integrándose en el teatro *yiddish* como cantante, actor y cómico.

En la década de 1920 y 1930 hay un gran auge del teatro *yiddish*, esto favorece el trabajo para los músicos *klezmer*, además del auge de la cultura, de la creación de partituras y del mercado musical. Los teatros comenzaban a publicar las partituras que se ofrecían en los espectáculos. Se populariza el género del teatro musical y nacen nuevas estrellas como Molly Picon o Fanny Brice, especializadas en estereotipos judíos. Se comienza a componer nueva música *klezmer* para este tipo de espectáculos ajustándose a los temas populares del momento.

En 1930 con el cine sonoro comienza el cine sonoro, y con él disminuye la cantidad de trabajo para los *klezmerim*. La película *Yidl mitn Fidl* que narra las aventuras de una joven (Molly Picon) que se disfraza de chico para poder tocar en una banda *klezmer*, fue una película muy popular en la que se reflejan muchas de las tradiciones y rasgos de la vida polaca, así como la música tradicional *klezmer*.

A partir de ahí hubo un declive en la música *klezmer* debido a varios motivos: por un lado la popularización del swing y los grandes Benny Goodman y Artie Shaw, así como otros estilos de nueva creación como el jazz el be-bop o el rock-and-roll; por otro lado, la emigración masiva desde Europa Oriental dejó de ser tan fuerte, sobre todo a costa de la Segunda Guerra Mundial. Además se crea el estado de Israel en 1948 que nace para acoger a los sobrevivientes del holocausto y recomenzar una nueva cultura judía. La tendencia del *klezmer* y del *yiddish* era la desaparición.

En América el *klezmer* no desaparece del todo, ya que muchos músicos como Dave Tarras, Abe Schwartz o Sam Musiker, siguen grabando y tocando en diferentes teatros y para público judío. A finales de 1970, hubo un resurgimiento del *klezmer* debido a que algunos músicos

eruditos o académicos como Giora Feidman, Henry Sapoznik, Zev Feldman, Andy Statman, Lev Liberman (The Klezmerim), Hankus Netsky (The Klezmer Conservatory Band), quienes comienzan a interesarse por tocar y recapitular piezas *klezmer* e incluirlas dentro de su repertorio. Comienza de nuevo un interés por este estilo de música y a buscar entre sus raíces. En 1980 músicos como Josh Horowitz, Yale Strom, Bob Cohen pasan años haciendo una investigación de campo en Europa Central y Oriental, buscando a los pocos *klezmerim* que quedaban en Europa, encontrando transcripciones y realizando nuevas composiciones a partir de los resultados obtenidos. En 1984 se crea el *Yiddish Folk Art Institute* en Estados Unidos y al año siguiente se crea el primer *klezcamp* (festival de música, idioma, baile, canción folk, poesía *yiddish*, historia del folklore... que todavía se mantiene hasta hoy). Todo ello promueve de nuevo el auge y el interés por la música *klezmer* tanto en América como en Europa. Giora Feidman deja el mundo académico para involucrarse única y exclusivamente a la música *klezmer*, comenzando a hacer conciertos y ganando nuevas audiencias en Europa, y forjando ese nuevo interés.

En las últimas décadas han ido apareciendo y creciendo bandas que interpretan y graban una amplia variedad de piezas *klezmer*, algunos de manera tradicional, intentando imitar o recrear el sonido de los *klezmerim* de finales del siglo XXI, y otros fusionando con otros estilos como el jazz, el rock u otras tradiciones musicales de diversa índole.

1.2- La música Klezmer. Características

1.2.1- Instrumentos, elementos y características musicales del Klezmer

Instrumentos

En Ucrania, en los siglos XVIII y XIX, los instrumentos musicales estaban divididos en dos tipos: a los que llamaban “fuertes” y que eran metales y percusión, y los llamados “dulces” que eran las cuerdas y las flautas. A los judíos, solamente les estaba permitido tocar los instrumentos dulces. Además la evolución histórica de la instrumentación vendrá marcado siempre por las condiciones de vida, del status social, del contexto económico, político y religioso. Los músicos elegían la instrumentación adecuada siguiendo algunos criterios como el coste del instrumento, la herencia o la transmisión de esos instrumentos, el tamaño (preferían instrumentos menos pesados y de fácil transporte) y la calidad. En las primeras agrupaciones de música *Klezmer* se pueden encontrar los siguientes instrumentos:

El violín (en *Yiddish* se llama “fidl” o “verfl”) era el instrumento más utilizado en el siglo XVI en todos los ámbitos musicales (orquestas de música erudita, música tradicional...). Es un instrumento que permite gran cantidad de ornamentaciones y variaciones. Es por ello que el violín se convirtió en el principal instrumento para los judíos, y en la música *Klezmer*, debido a las ricas posibilidades sonoras y recursos técnicos del instrumento para imitar los cantos litúrgicos, declamaciones, etc.

La flauta (en *Yiddish* “fleyt” o “sholper”) es un instrumento que fue utilizado por los *klezmerim* a partir del siglo XVII. Incluso Mikhael Guzikov la había tocado antes de crear su “shtroyfidl”. De las flautas, el más corriente y utilizado era el pícolo, seguramente por su fácil construcción y por ser mucho un instrumento menos pesado para las marchas. Eran instrumentos tipo cónico (raramente se encontraban flautas cilíndricas) y afinadas en Do, Fa o Mib.

El clarinete (en *Yiddish* “clarnet”, “foyal” o “forst”) se comenzó a popularizar en las orquestas judías a partir de la segunda mitad del siglo XIX. No fue por su inclusión dentro de las orquestas clásicas o eruditas, sino que en esa época, el clarinete comenzaba ya a utilizarse en las bandas militares alemanas y rusas. Por este motivo, se convirtió en un instrumento de fácil acceso y los judíos comenzaron a tocarlo e integrarlo en sus bandas. Al igual que con el violín, los *klezmerim*, obtenían del clarinete muchas ornamentaciones y similitudes con la voz y con el hecho de producir declamaciones en imitación a la liturgia y a los cantos sinagógicos. Es un instrumento que les permitía expresar una amplia gama de sentimientos, y es por ello que se convierte en un

instrumento muy popular, desbancando al violín, y convirtiéndose en un icono de la música *Klezmer*.

El címbalo (en *Yiddish* “tsimbl”) ya era popular en Galicia (Polonia) y en Bielorrusia en el siglo XVI. Fue introducido en Rumanía a través de los músicos judíos. Este instrumento fue muy importante para los *klezmerim* y para la música *Klezmer*

El acordeón (en *Yiddish* “harmoshke”), permitía una gran gama de dinámicas, colores y ornamentaciones. Se necesitaba de una gran fuerza física para tocarlo, debido a la rigidez del instrumento en el siglo XIX, que estaba hecho de bronce, y le proporcionaba un sonido más próximo a la voz humana.

El piano, fue un instrumento raramente utilizado por los *Klezmerim* europeos, debido a su gran coste y el volumen (no era un instrumento que se pudiese manejar y transportar con facilidad, y además, era un instrumento que estaba reservado a la “alta sociedad” europea); por lo tanto es un instrumento que toma importancia en el *Klezmer* a finales del siglo XIX con la emigración a los Estados Unidos.

El violoncello (en *Yiddish* “tshelo” o “barok”), a veces, preferían el contrabajo (*Yiddish* “bas” o “verbl”) a 4 o 3 cuerdas por su flexibilidad melódica. Además, las cuerdas en la parte aguda apenas se utilizaban. Estos instrumentos tenían un carácter más de bordón o de percusión, destinado sobre todo a aumentar el volumen sonoro del grupo en general. En presencia de un contrabajo, el violoncello pasaría a hacer una voz de tenor, más melódica.

Los instrumentos de percusión, estaban reducidas a un tambor (“tshekal”) o una caja (“poyk”, “puk” o “baraban”) con o sin platillo (“tats”)

Más tarde, en las orquestas *klezmer*, se van a introducir otro tipo de instrumentos, como metales, guitarras, piano, saxofones (que eran considerados por los nazis como instrumentos negro-judíos), xilófonos, banjo, harmónica, sitar indiano o el didgeridoo.

Elementos y características musicales del klezmer

Ya se había dicho con anterioridad que la música *klezmer* está directamente influenciada por la música religiosa, es por ello que, debido a sus características peculiares, se podría decir que es una música que se sitúa a medio camino entre la música religiosa y la profana.

El papel de mayor importancia dentro de la música *Klezmer* va a ser la melodía, y todo lo demás, como la armonía, el acompañamiento de percusión, se van a desarrollar a partir de ella. Con esto, se puede decir que, por ejemplo, un mismo acorde podría utilizarse y ser suficiente para una sección de una pieza, es decir, que este acorde podría estar situado en 8, 16 o 24 compases, dependiendo de la sección y dado el carácter improvisatorio de la melodía y la importancia de la misma. El acompañamiento, además, vendrá definido y será más característico por la riqueza rítmica y sonora que por la armonía en general.

Otra característica importante es que la música *Klezmer* tradicional se caracteriza por una heterofonía, es decir, muchos instrumentos van a tocar la misma melodía, pero con diferentes interpretaciones o diferentes recursos, como podrían ser diferentes octavas, la búsqueda de diferentes timbres o diferentes tipos de sonido, aumento de ornamentaciones para embellecer esa melodía, variaciones en la melodía en cuanto al *tempo* o a la figuración rítmica.

La ornamentación (en *Yiddish* “*dreydlekh*” o “*scheleufer*”) que es extremadamente rica, va a tener una gran importancia en la música *Klezmer*, aunque normalmente, esta ornamentación no va a estar especificada de manera escrita en la partitura, sino que serán los propios músicos, con su estilo y su lenguaje “klezmeriano”, quienes van a enriquecer la melodía a través de la ornamentación y otros recursos como les convenga o como lo sientan en ese momento.

Los tiempos en la música *Klezmer* van a depender un poco del público y de la atmósfera que se crea entre los *klezmerim* y el público asistente, es decir, haría falta acelerar el *tempo* cuando el ambiente lo necesita, o ralentizar si, por ejemplo, en una danza y entre el público hubiese personas mayores que necesitasen danzar más lento. Además, nuestra concepción occidental y actual de *tempo*, que tiene que ser regular y mecánico no es así en el *klezmer*, a veces los *klezmerim* consiguen desplazar de manera natural el *tempo* obteniendo efectos deseados como podrían ser la inestabilidad en el tiempo o tensión.

1.2.2- Tipos de escalas y modos

En la música *Klezmer* principalmente se utilizan modos cromáticos, que les podemos caracterizar como “orientales” y que se denominaban con diversos nombres. Estos modos o *shteyger* eran similares a los modos de la liturgia Ashkenazi del Este de Europa, y también a otro tipo de modos, como los utilizados en la música turca, ucraniana, rumana y moldava. Además, se pueden utilizar estos modos transportados, es decir, al igual que ocurre con los modos mayores y

menores occidentales, se puede construir un modo empezando por cualquier sonido, siempre que se respete la relación interváltica que hay entre sus notas que nos dará uno u otro modo.

MODOS MELÓDICOS Y ARMÓNICOS

MAYOR

El modo más utilizado en la música *Yiddish* es la equivalente a la escala mayor occidental. Las escalas en *Yiddish* se denominan *gustn*. Lo más importante de esta escala son los semitonos que se crean entre el III y IV grado y entre el VII y el VIII grado de la escala (la sensible), sobre todo este último intervalo (el semitono entre la sensible y la tónica) es especialmente importante en la música occidental. Hay una tendencia en el *Klezmer*, de variar esta distancia, subiendo medio tono en ese VII grado, y convertir el intervalo de semitono que existe entre el VII y el I grado de la escala en tono.

En esta escala, es importante también, que la dominante crea un acorde mayor (entre el V y la sensible), que definen la tonalidad. Los acordes principales de esta tonalidad, tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V), son acordes mayores, y son los más utilizados en esta escala en la música *Klezmer*. Los acordes secundarios de II y VI, son acordes menores, se van a utilizar, en este caso, como variantes de los acordes principales, y de manera especial o característica en secciones internas de una pieza. Es decir, dentro de una pieza *Klezmer*, que esté en una escala mayor, lo característico es que las melodías o las secciones principales se muevan en una armonía de acordes mayores (I, IV o V), y en las variaciones de esa melodía, o en secciones secundarias, utilicen los acordes menores (II, VI):



Figura 1

MENOR

La diferencia entre el modo mayor y el modo menor, está en la posición del tercer grado de la escala. En la escala menor, el semitono está entre el II y el III. Además, la escala menor tiene sus tres variantes: natural, melódica y armónica, que son utilizadas, tanto en la música occidental, como también en la música *Klezmer*. La diferencia entre estos tres tipos de variantes, reside en la

alteración de un semitono ascendente en los VI y VII grados de la escala. De los tres tipos, la escala armónica menor es la más utilizada en la música *Yiddish*, y debido a la distancia de 2ª Aumentada entre el VI y el VII grado de la escala.

En cuanto a los acordes que se forman, tanto el acorde de tónica, como el de subdominante, son acordes menores, pero el acorde de dominante sería un acorde mayor, si utilizamos el VII grado alterado (la sensible):



Figura 2

AHAVA RABA

Actualmente conocida como *freygish*, este modo está caracterizado por los intervallos que se forman entre el I y el III de la escala (semitono, 2ª Mayor entre I y II, y tono y medio o 2ª Aumentada entre II y III), la VII va a ser mayor o menor, siempre dependiendo de la melodía. Por razones de conveniencia, las piezas que están escritas en este modo, están usualmente compuestas en la tonalidad de la subdominante menor, ya que la mayor parte de las notas coinciden con la armadura de la tonalidad.

En cuanto a los acordes, tendremos un acorde de tónica que es mayor, y el acorde de subdominante, que sería menor. En las cadencias, en lugar de utilizar el acorde de dominante, se sustituye normalmente por el acorde de VII menor:



Figura 3

El musicólogo soviético Beregovski en sus trabajos, definió al *Ahava Raba* como un modo frigio alterado. La *Hijaz* es una escala muy parecida que se utiliza en la música árabe.

MI SHEBERAKH

Normalmente se le llama también *Av Harakhamin*, este modo o *shteyger* es muy parecida al *Ahava Raba* porque también se caracteriza por tener una 2ª aumentada, pero esta vez entre el III y el IV grado de la escala. El sexto grado es natural, no es bemol como ocurría en el *Ahava Raba*. La configuración entre el I y III de tercera menor y el VI natural (mayor), le acercan al modo medieval Dórico. Beregovski se refería a este modo como un “dórico alterado”, mientras que Idelsohn, como fue un modo muy popularizado en Ucrania, le llamó “dórico ucraniano”¹³.

Fue un modo poco utilizado, debido en parte a sus interesantes problemas y posibilidades de armonización, debido a esa 4ª aumentada (entre I y IV). Debido a ello, el acorde de subdominante, no puede funcionar como una subdominante normal. Se utilizó mucho en Rumania y Ucrania, y es particularmente frecuente en la *Doina* Rumana, en donde se utiliza normalmente el II grado en substitución de la subdominante.

Los acordes que normalmente se utilizan para la armonización son la I, el II, el V y el VII.



Figura 4

ADONoy MOLOKH

La escala que se forma según este modo *Adonoy Molokh* es muy cercana al modo medieval Mixolidio. En esencia es una escala mayor, excepto por su 7º grado que funciona como subtónica.

Los acordes de tónica y subdominante, consecuentemente son acordes mayores, y el acorde de dominante es un acorde menor, aunque, como normalmente, el VII grado se utiliza justo antes de la tónica (como subtónica) y está alterado, el acorde de dominante varía, y se

¹³ SAPOZNIK, Henry. *Klezmer. Jewish Music from Old World to Our World*. New York: Schirmer Trade Books. 1999. (página 268)

convierte en un acorde mayor, que se utiliza en las cadencias para seguir después el acorde de tónica.



Figura 5

1.2.3- Estructura armónica de las frases

La estructura interna de las frases en las piezas de música *Klezmer* puede estar usualmente dividida en dos, tres o más secciones. Normalmente además del cambio que se produce en la melodía, podría haber un cambio de tonalidad o modalidad entre las secciones A hacia B, B hacia C, C hacia D, etc. Pongamos un ejemplo: si la sección A está en una modalidad menor, las secciones B o C podrían variar a la relativa mayor, a la tónica mayor (variando únicamente el III grado de la escala menor).

En el caso del *Ahava Raba*, la transición usual que se hace es a la subdominante menor. Otro cambio también utilizado podría ser a la dominante (aunque sería al VII menor, que es el grado que funciona como dominante en la *Ahava Raba*). Es muy común que una pieza comience en una escala armónica menor y se mueva al relativo mayor (por ejemplo, hacer re menor e irse a Fa Mayor).

En general, para los *klezmerim*, como ya se habría mencionado en el apartado anterior, la armonización en la melodía va a ser estructurada de manera muy simple (lo realmente importante es que sobresalga la melodía por encima de todo lo demás), utilizando IV, VI mayores, VII menores y los acordes básicos de tónica y dominante. Sin embargo, cabe destacar que los músicos húngaros, rumanos y gypsies, no siguen esta tradición, sino que ellos sí que utilizaban acordes de transición, con triadas disminuídas y séptimas, II y V menores y dominantes secundarias. Cuando el *Klezmer* se exporta y reaparece en América, se va a incorporar este estilo de armonización, más completo y variado.

1.2.4- La improvisación y los temas

En cada pieza, en cada entrada de los instrumentos solistas, son los encargados de improvisar. Como decía Giora Feidmann : *“todos los músicos somos cantantes, nuestra voz es nuestro medio para expresarnos, y el canto es el medio para expresar nuestra música. Al igual que la voz, los instrumentos nos sirven para comunicar esos sentimientos, para reflejar nuestros estados de ánimo y para llevarnos más allá. La improvisación es para un músico, el momento en el que expresa todo lo que no puede decir con palabras”*.

Toda la parte de la improvisación y efectos diferentes que se utilizan en los instrumentos que van haciendo la melodía, que sería el caso, normalmente del clarinete o del violín, provienen de la liturgia, de los cantos y oraciones religiosas que se hacían en la sinagoga.

La mayor parte de los temas que han llegado hasta nosotros se han calificado de tradicionales, aunque habrá mucho de ellos que no son conocidos, debido a que la música se transmitía de manera oral, y se habrá ido perdiendo con el paso del tiempo, o que se consideraban temas de los artesanos y no de los músicos. Hay que pensar también, que las piezas han ido evolucionando a lo largo del tiempo debido a las interpretaciones de cada uno de los músicos que han ido cambiando.

1.2.5- Las danzas y ritmos característicos

En el Klezmer, existen varios tipos de danza entre los cuáles podemos citar los siguientes:

1. NIGUN (del hebreo *“lenagen”*, hacer la música): es una melodía simple, de inspiración religiosa, fácil de memorizar e interpretar de manera colectiva. Gran parte de *nigunim* (plural) fue compuesta por un rabino o por algún miembro de un *“hoyf”* (escuela rabínica). También hay otros tipos, como *“tish nigun”* (se cantaba acompañando a una comida), *“nigun rikud”* (para danzar), *“nigun simkha”* (juego), *“Deveykus nigun”* (dedicada a Dios, no era ritmada), *“Gas’n nigun”*.
2. FREYLEKHS: es una danza judía en círculo, viva, divertida y llena de espiritualidad, que se hacía en los guetos, y que varía mucho de unos a otros. Estaba abierta a la improvisación.
3. BULGAR: es muy parecida a la *freylekhs*, pero generalmente es más lenta y más compleja. Esta danza proviene de Moldavia-Bessarabia (región de Europa Oriental que limita al norte y al este con Ucrania y al sur y oeste con Rumanía) y no de Bulgaria (aquí, la mayoría de los judíos eran sefardíes y no ashkenazis). Se danza en círculo, en línea o en

- parejas, y es parecido a la sirva o el *cocek* cigano. Es una danza generalmente lenta, aunque podría ser también rápida, en 8/8 con una acentuación: 3 3 2.
4. KHOSID'L: proviene de las regiones de Galice y Bukovina (Polonia) y es una danza dentro del estilo hassídico con un carácter altamente expresivo y espiritual. En su origen fue una danza de los rabinos, únicamente de hombres o en la que cada uno bailaba de manera individual. Se danza sobre una melodía de inspiración religiosa en 2/4 o 4/4. Normalmente comienza en un tempo moderato y va acelerando poco a poco hasta llegar a un tempo más rápido y estático. Aquí, es importante la improvisación de los músicos y también de los bailarines.
 5. HORA LENTE: es una danza rumana lenta y en círculo a tres tiempos (3/8 o 3/4) en donde se acentúa la primera parte y la tercera del compás. A su vez, la primera es corta, y la última es lenta. Además, el ritmo no tiene porqué tocarse de una manera regular, lo que hace que a veces parezca que se toca a 5 tiempos y no a 3.
 6. TERKISH: es una danza que tiene un gran parecido a la danza *syrtos*, a la *Susta* griega a la *tsiftetelli* turca o a la *habanera* española. Está escrita en cuatro tiempos (4/4) con consonancias orientales y con la siguiente distribución rítmica: negra-silencio de corchea y corchea-negra-negra, o también negra- silencio de corchea con puntillo-semicorchea-negra-negra. Se hizo muy popular en la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos gracias a Dave Tarras y Naftule Branwein.
 7. SIRBA: es una danza rumana (Moldavia) en parejas o en línea sobre un tempo bastante rápido en 12/8 con una distribución de 3 3 3 3 y un acompañamiento de tresillos, en la que la melodía va a ser un poco más libre en cuanto al ritmo.
 8. SHER: o *sherele* es una danza originaria de Alemania que se danza en parejas, y que se parece a la danza cuadrada americana o a la cuadrilla rusa (*krokadil*). La música está escrita normalmente en un compás de 2/4 y el tempo va a estar entre moderato y rápido (es una danza que estaría entre la *bulgar* y *khosid'l*)
 9. KOLOMEYKA: proviene de la región de la ciudad de Kolomyja (en la región de Galice) y es una danza enérgica de parejas en 2/4 en las que se van haciendo diversas coplas cantadas. La melodía va a ser característica de semicorcheas, y con dos acentos en el último compás de cada copla.
 10. HONGA: es una danza lineal popular de los gitanos y judíos de la región de Bessarabia, y que muy probablemente deriva de una danza turca llamada *hangui*, que significa "línea". Está escrita en un tiempo moderato y en 2/4 y constaría de repeticiones de motivos de 4 a

8 compases en corcheas. Los músicos y los bailarines normalmente la utilizan para hacer ver que pueden tocar y bailar mucho más rápido de lo que realmente es, se utilizan en gran parte los acelerandos.

11. TAKSIM: es una parte pequeña improvisada sobre un modo y que va a estar basada en algunos motivos de la pieza que le siga a continuación. Como un preludio que sirva de introducción.
12. DOINA: originaria de Rumanía, pero con influencias griegas (*skaros* o *kleftika*). Es una pieza improvisada, muchas veces con un ritmo muy libre, en la que se caracteriza por tener figuras melódicas cortas que se van repitiendo, y sobre una pulsación regular. El solista (casi siempre violín o clarinete) va tocando una melodía modal sobre un fondo armónico discreto. Los cambios en los acordes son indicados al final del compás, según la música o por un signo, por el solista a los otros músicos (es una pieza de carácter improvisatorio, en la cuál el solista siempre manda). Este estilo, es particularmente propicio para expresar los sentimientos de tristeza y alegría alternados, y se utilizan los melismas y las entonaciones de la “*Khazanut*” (cantos de la sinagoga). Si hubiese una suite de danzas *klezmer*, la *doina* serviría perfectamente de preludio a la pieza principal o a una suite de pieza *klezmer* con un ritmo más rápido (*hora*, *khosidl*, *sirva*, *freylekhs* o *bulgar*), llamada *nokhshpil*

1.2.6- Tipos de ornamentación en el clarinete

En la música *klezmer*, la principal importancia siempre la tiene la melodía pensada de manera original como una canción para interpretar vocalmente, pero, que se toca de manera instrumental. Usualmente se toca en un estilo de danza, en el cuál la melodía va a ser el elemento principal. El intérprete por tanto, primero pensará en la melodía y luego comenzará a adornarla con la ornamentación que considere adecuada según el momento, la instrumentación, las cadencias, el tipo de escala... Los adornos, los efectos, se utilizan para embellecerla y para darle ese soul característico del *klezmer*, que proviene de la voz humana, de las risas, los llantos, así como las lamentaciones y los cantos en las sinagogas.

Podemos encontrar varios tipos de ornamentación como los siguientes:

Vibrato: es un efecto sonoro que consiste en hacer variaciones en la altura del sonido, en el clarinete esto se consigue a través del movimiento del labio inferior. En el *Klezmer* se utiliza un tipo de vibrato de amplitud grande, casi en forma de desafinación, aunque también se utiliza un vibrato más delicado para colorear el sonido. Se utilizará sobre todo en notas que tengan una

duración grande. La manera de escribir en una partitura el vibrato, va a depender un poco del gusto del compositor. De manera habitual, se escribe con un símbolo que consiste en ondas, que serán más amplias o cortas dependiendo de la amplitud que se quiere conseguir en esa nota:

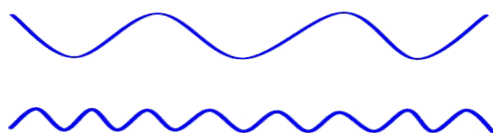


Figura 6

La indicación de encima sería para un vibrato lento y amplio (con una desafinación grande; en el caso de la indicación inferior, corresponde a un vibrato rápido y con menos amplitud.

Slides y pitch bends: consiste en otro tipo de efecto sonoro en el cuál se “desafinan” las notas. Es parecido al vibrato en cuanto a que también se utiliza el labio inferior para hacer variar esa altura del sonido, pero además, se podría utilizar la apertura de la garganta para conseguir un resultado mayor. La meta de este recurso sonoro es imitar a la propia voz y a las desafinaciones que ella consigue hacer. En la partitura se escribiría mediante un símbolo que es una línea curva hacia arriba o hacia abajo (dependiendo si la desafinación es hacia la nota superior o inferior):



Figura 7

Glissando: el efecto del glissando en el clarinete consiste en desafinar una nota bajando su afinación, y a partir de la garganta y el movimiento de los dedos llegar a una altura superior o inferior, haciendo un efecto sonoro similar al de la voz. La diferencia fundamental entre slide y glissando es que en el primero, se llega a la nota inmediatamente inferior o superior, mientras que el segundo, la distancia interválica es mayor. En la partitura se puede indicar de varias formas, mediante un símbolo entre la nota de inicio y la resultante, o escribiendo las notas por las que ha de pasar. Es muy famoso el glissando que utiliza Gershwin en el inicio de su famosa obra *Rhapsody in blue* en el papel del clarinete, que fue además la primera aparición de un efecto

“klezmeriano” en un contexto más académico. En el caso del manuscrito escrito por el compositor, él escribe todas las notas por las que ha de subir el clarinete, desde el Sol 3 trinado para, a través del glissando llegar al Do 6 en conjunto con la entrada del tutti orquestal:



Figura 8

Otras maneras de escribir o indicar el glissando en la partitura, ambas escriben sólo la nota de partida y la nota de llegada:



Figura 9



Figura 10

Trinos: adorno de notas rápidas a distancia de tono o de semitono superior o inferior. Además en la música *klezmer* se suele jugar con el acelerando y ritardando dentro del trino. Un ejemplo podría ser el siguiente:

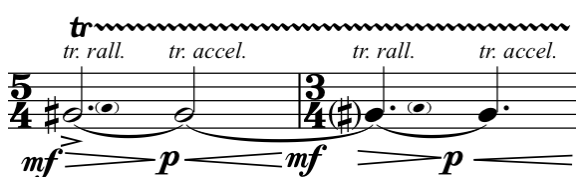


Figura 11

Krekhts: es un tipo de portamento, que consiste en atacar una nota desde su sonido inferior o superior, haciendo un pequeño glissando para llegar a la altura deseada. En el clarinete, se utilizaría la apertura de la garganta para conseguir este efecto. Los Krekhts Se utilizan además para conseguir el efecto de la “risa humana” y consistiría en desafinar el final de las notas de una manera mucho exagerada jugando para ello con la apertura de la garganta y aflojando el labio inferior en la embocadura, consiguiendo una mayor flexibilidad del sonido; sería un efecto similar al del “gua-gua” en los metales. Se indicaría a través de un símbolo como el del pitch bend:



Figura 12

CAPÍTULO 2

EL COMPOSITOR OFER BEN-AMOTS Y SUS PIEZAS PARA CLARINETE

2.1- Biografía

1955, Haifa, Israel. Ofer Ben-Amots, gana su primer concurso de piano a la edad de nueve años, y con dieciséis, alcanza el primer premio en el “Chet Piano Competition”. Más tarde estudia composición en la Universidad de Tel Aviv con el profesor Joseph Dorfman, y es invitado a estudiar en el Conservatorio de Música de Ginebra, Suiza, en donde asiste a clase con los profesores Pierre Wismer, y de manera privada con Alberto Ginastera. Se gradúa en composición, teoría de la música y piano en la Escuela de Música de Detmold, Alemania, en donde estudia con los profesores Martin C. Redel y Dietrich Manicke. A partir de 1978 se va a Estados Unidos a estudiar con George Crumb en la Universidad de Pensilvania, en donde obtiene su Doctorado en Composición Musical. Actualmente, el Dr. Ofer ben-Amots ejerce de profesor de composición y teoría musical, en la Facultad de Colorado (E.U.A.)

Como compositor, ha participado en varios concursos y ha ganado varios premios importantes: 1993 Rooderport International Competition for Choral Composition (Sudáfrica), 1994 Vienna International Competition for Composers, 2004 gana el *Festiladino*, parte del concurso que se celebra en el Israel Festival (Jerusalém) sobre canciones judío-hispánicas... Sus piezas son interpretadas por orquestas y solistas en todo el mundo.

Es miembro del consejo y de la editorial de la Milken Foundation American-Jewish Music Archive. Además es uno de los becados en Jerusalém, en el Center for Jewish Culture and Creativity.

Podemos encontrar sus obras en las editoriales Baerenreiter, Kallisti Music Press, Muramatsu Inc., Dorn y Tara Publications.

2.2- The Klezmer Concerto

Concierto compuesto entre 2006 y 2008, para clarinete, cuerda, arpa y percusión. El compositor, durante el año 2014 ha hecho la reducción de piano para este Proyecto Artístico encuadrado en la Universidad de Aveiro.

La idea de componer esta pieza, fue la estrecha colaboración entre Ofer Ben-Amots y el famoso clarinetista de *klezmer*, David Krakauer. David había ya participado en varias performances y grabaciones de Ofer, y es por ello que el compositor decide crear una pieza entera dedicada a David Krakauer:

The source of inspiration to this concerto is the unique musical language of clarinetist David Krakauer. Over the last four years I have collaborated with David on several performance and recording projects. It is, however, the first time that I wrote a composition entirely dedicated to him and with the intention to prominently feature his playing. In October, 2004, I visited David in New York City and we went over some early sketches. The few hours we spent together seemed to me more like a wizardry session than a musical rehearsal. David demonstrated amazing sounds, passages, and techniques; something I had never heard before and never imagined possible. Some of these inspiring sounds found their way into the composition and they echo frequently throughout the solo clarinet part.¹⁴

El concierto, al igual que en un concierto clásico, se divide en tres movimientos. El primer movimiento se titula **Pastoral Doina**, y es un movimiento lento pero muy intenso. La *Doina*, como ya se ha explicado en el capítulo anterior, es como un lamento, una tipo de melodía declamatoria y melancólica originaria de Europa del Este, muy parecida a las canciones lentas en Rumanía, tanto de gypsies, como de judíos.

El segundo movimiento, es una especie de vals, como lo serían por ejemplo los valeses típicos de las bodas, y se titula **Nigun of the Seven Circles**. Este nombre proviene de la vieja tradición en la boda judía por el cuál, la novia (*kalah*) al llegar a la *Jupà* (tela cuadrada que se coloca encima de los novios durante el enlace, y simbolizará la futura casa que será constituida por la pareja), da siete vueltas alrededor del novio (*katán*), generalmente acompañada de sus padres y sus abuelos (el número siete es un número importante dentro de la religión judía, puesto que en siete días se creó el mundo, y de ahí surge ese significado de dar siete vueltas alrededor del novio, pues debajo de la *jupà* se está creando una nueva familia). *Nigun* o *nigunim* fue un nuevo género musical místico nacido del movimiento hassídico, con un lenguaje por un lado espiritual, y fácil de memorizar para poder cantar en grupo. Este segundo movimiento del *Klezmer*

¹⁴ Ofer Ben Amots, *The Klezmer concert*

Concerto, es una mezcla entre ironía y pasión, humor y dolor. Al final del movimiento, el clarinetista es invitado a tocar una cadencia libre e improvisar con los motivos expuestos previamente. El movimiento termina cuando entra de nuevo la orquesta, con un lamento, casi murmullo, por parte del solista.

El tercer y último movimiento del concierto se titula ***Halleluya***. Está inspirado en el texto, y en los ritmos e instrumentos musicales que están sugeridos en el Salmo 150. Al final del movimiento, hay una segunda gran cadencia del clarinete.

2.2.1 Análisis de la pieza

2.2.1.1 Primer movimiento: Pastoral Doyna

Para este primer movimiento, el compositor utiliza un esquema formal ABA'. La tonalidad que emplea aquí es la de La menor, alterando y jugando con el VI y VII grados de la escala en partes diferentes del movimiento, para darle ese carácter un poco "oriental" o "klezmeriano", utilizando esos intervalos aumentados según el momento preciso y para buscar diferentes colores armónicos. Utiliza compases binarios, según lo que está escrito, aunque la sensación rítmica es casi siempre ternaria, en el caso del tutti orquestal.

En la parte A, hay una presentación de la orquesta (que sería en el piano en el caso de la reducción) en la que los violines (y en este caso, la mano derecha del piano) hacen un ostinato en seisillos de semicorcheas sobre el arpeggio de tónica de la escala de la menor que se mantiene hasta el compás 43 (la entrada del solista sería en la anacrusa del 19), es siempre en legato y en una dinámica suave (como haciendo un colchón armónico), mientras que la percusión, que serían los instrumentos de láminas (o la mano izquierda en caso del piano) a partir del compás 3 introduce otro ostinato de tresillos de corchea, en este caso con un carácter diferente, en marcato y mucho más presente. Toda la primera parte de A (hasta el compás 43) el acompañamiento está en un compás ternario de 12/8, aunque la indicación es de 4/4 y en clave de sol (buscando el sonido agudo y medio de la orquesta) (figura 13):

The Klezmer Concerto

1. Pastoral Doyna

Sparkling, awakened (♩=84)

OFER BEN-AMOTS (2014)

piano

f

pp

mf ben marcato

Figura 13

Por su parte, el ostinato en tresillos de la mano izquierda, que tiene un carácter más fuerte y marcado, va presentando la escala, la menor alterando el VI grado (fa) (compases del 3 al 16)(Figura 14):

mf ben marcato

Figura 14

Una vez que termina la presentación del ostinato en la mano izquierda en el compás 16, comenzaría de nuevo el ostinato, pero esta vez ambas manos ya sería un ostinato continuo, haciendo ese colchón armónico a la entrada del solista.

El clarinete entraría en la anacrusa del compás 19. La melodía principal, por parte del solista, tiene un carácter declamatorio, haciendo anacrusas en ritmos rápidos casi improvisatorios a notas muy largas, que terminan siempre en un glissando, esas notas van a denotar el cambio de armonía (típico de la *Doina*), primero en la dominante, y con carácter descendente hacia el IV y después el II (figura 15):

The musical score for Figure 15 is presented in three systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clef). The first system (measures 17-19) shows a melody in the right hand starting at measure 17, marked 'f', and a continuous sixteenth-note ostinato in the left hand, marked 'f' and 'simile', with a dynamic change to 'mp' at measure 19. The second system (measures 20-22) continues the ostinato in the left hand and the melody in the right hand, marked 'ben marcato' and 'mf'. The third system (measures 23-25) shows the melody in the right hand with a glissando at the end of measure 23, and the ostinato in the left hand continuing. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 15

En cuanto a la melodía principal del clarinete en esta primera parte A, tiene un carácter declamatorio y descendente, termina en el La (tónica), para repetir de nuevo toda la melodía por segunda vez pero añadiendo más ornamentación y adornos de carácter y de ritmo más rápidos (lo que recordaría a esos lamentos o declamaciones propias de las oraciones en las sinagogas)(figura 16):



Figura 16

En el momento que el clarinete acaba su melodía (en A), se terminaría esta parte con un tempo un poco más rápido en 2/2 y pulso a 48, por parte de la orquesta, en la que ya empieza a utilizar un registro más grave en el acompañamiento y la melodía en la mano derecha (o en los violines en el caso de la parte orquestal).

La parte B de este movimiento comienza en el compás 70, con una anacrusa del clarinete (formada por una escala ascendente rápida), y con un cambio de carácter, Piú vivo, giusto e deciso, aunque la indicación de tempo es la misma. Es una parte más ritmada, en la que el clarinete va haciendo melodías más rítmicas utilizando el VI y VII grados alterados. El acompañamiento es en acordes arpegiados en el segundo y cuarto tiempo del compás. Una vez

que el solista expone el nuevo tema, la orquesta lo imita íntegro, aunque sin los adornos que habría hecho antes el solista (figura 17):

The musical score for Figure 17 consists of three systems of music. The first system (measures 69-73) features a solo line with a forte (f) dynamic and a piano accompaniment. The second system (measures 74-77) continues the solo and piano parts. The third system (measures 78-81) shows the solo line with a glissando effect and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 17

Cuando vuelve de nuevo la parte A', el clarinete comienza con el tema principal de A, y el acompañamiento, en la mano derecha, cambia a trémolos. La armonía esta vez está un poco diferente y se mueve un poco más (figura 18):

The image displays a musical score for two systems. The first system, measures 86-92, shows a melody in the treble clef starting with a piano (p) dynamic, and a piano accompaniment in the grand staff with a tremolando (pp) marking. The second system, measures 93-99, continues the melody and accompaniment with various rhythmic patterns and dynamic markings.

Figura 18

El solista termina su intervención en el compás 111 en una nota larga tónica, y la orquesta todavía quedaría sonando 27 compases más, volviendo a los ostinatos de seisillos (mano derecha) y a tresillos (en el caso de la mano izquierda). Importante de este movimiento son los cambios continuos de compás, aunque siempre a compases binarios (2/4, 3/4, 4/4 y 6/4), cambio continuo en la acentuación.

Elementos *klezmer* en este movimiento: por un lado tendríamos el tipo de pieza, la *doina*, pieza de carácter improvisatorio típica de la música judía y cigana; en la parte del clarinete, cabe destacar los glissandos que utiliza en el final de cada frase, y el carácter improvisatorio de la melodía en sí, imitando a las flexiones de la voz humana, en cuanto al efecto sonoro y a los efectos de aceleración del ritmo; en cuanto a la armonía, se va moviendo en función de la melodía, que sería otra característica de la música *klezmer*.

2.2.1.2 Segundo movimiento: Nigun of the Seven Circles

Sin duda este movimiento está caracterizado por la fusión entre humor, ironía, el carácter burlesco y la tristeza. En cuanto al análisis formal, decir que coexisten dos partes claramente contrastantes, por un lado estaría la parte A del inicio, con un carácter humoresco y burlón en forma de vals que se extendería hasta la entrada de la cadencia (del compás 1 al compás 160), y,

por otro lado, tendríamos la parte B, que sería el final del movimiento, con un tempo y carácter lento, grave, en la cual, la orquesta va haciendo una melodía con un ritmo más lento y ensoñador, mientras el clarinete acompaña con pequeños motivos rápidos y en forma de eco (compás 161 a 180). Entre el final de A y la cadencia por parte del clarinete, habría como una especie de puente o transición, en el que el clarinete va variando el carácter y el tempo general del movimiento (compás 133 a 159, el 160 sería la cadencia libre por parte del solista).

En la parte A, es la presentación del tema principal, que se irá repitiendo y variando con diferentes ornamentaciones y por aumentación del ritmo, tanto en el solista como en el acompañamiento. Está armónicamente acolchado y asentado en una tonalidad de sol menor por parte de la orquesta, mientras el solista, canta una melodía basada en saltos grandes de intervalos que le dan ese carácter de juego (figura 19):

With grace and humor ♩ = 124

Clarinet

Piano

7

14

Poco rit. A tempo

Figura 19

Variaciones en la melodía principal (figura 20):

Nigun of the Seven Circles

With grace and humor $\text{♩} = 124$



Figura 20

Primera variación, aumento de la dinámica e introducción de los trinos (elemento klezmer)(figura 21):

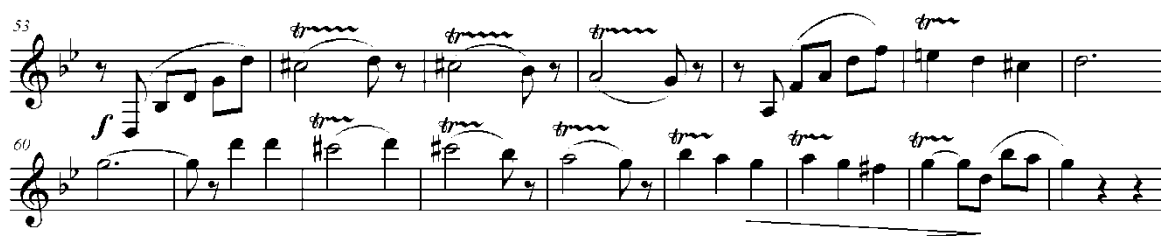


Figura 21

Segunda variación, en un matiz más suave, pero aumento de ritmo con motivos de grupettos en fusas y semicorcheas en las últimas partes del compás (figura 22):



Figura 22

Al finalizar este motivo y variación rítmico-melódico 2, volvería al tema principal. En el compás 134, como final de esta parte A, e inicios de la transición a la parte lenta, el clarinete destaca por un gran glissando en la parte más fuerte de todo el movimiento y con los acordes, en la parte aguda del acompañamiento, sobre el VII grado de la escala en el registro agudo (casi cluster), después II aum, VII dism, VII menor (figura 23):

The image shows a musical score for measures 130 to 135. The score is written for a clarinet (treble clef) and piano (grand staff). Measure 130 starts with a clarinet line marked *p* (piano) and a piano accompaniment marked *pp* (pianissimo). The clarinet line features a triplet of eighth notes. Measure 131 continues with the clarinet line marked *pp* and the piano accompaniment marked *sfz* (sforzando). Measure 132 shows the clarinet line marked *sfz* and the piano accompaniment marked *sfz*. Measure 133 has the clarinet line marked *sfz* and the piano accompaniment marked *sfz*. Measure 134 features a clarinet line marked *sfz* and a piano accompaniment marked *sfz*. Measure 135 shows the clarinet line marked *sfz* and the piano accompaniment marked *sfz*. The score includes a glissando in the clarinet part and a cluster in the piano accompaniment. The tempo is marked *Like a piercing scream* and *f* (forte).

Figura 23

Comienza el puente antes de la cadencia, con un tema en el clarinete que va haciendo un gran decrescendo y un gran ritardando, hecho en las figuras o ritmo melódico del solista clarinete por disminución de figuras rítmicas (figura 24):

The musical score consists of four staves. The first three staves are in 3/4 time and feature rapid sixteenth-note passages. The first staff has fingerings 10, 10, and 9. The second staff has fingerings 6, 6, 6, 6, and 6. The third staff has fingerings 6, 6, 5, 5, 5, and 3. The fourth staff is in 4/4 time and shows a decrescendo from *ppp* to *ff* with a ritardando. The music concludes with a double bar line and a final measure.

Figura 24

A partir del compás 161, comienza la parte final del movimiento, con un tempo grave y una indicación metronómica de negra a 48. La melodía principal estará en el acompañamiento (en la orquesta serían los primeros violines, o la parte aguda del piano), mientras que el solista hace motivos rítmicos en piano, como efectos sonoros, sin gran importancia melódica (figura 25):

Grave (♩ = 48)

The musical score consists of three systems, each with a piano part (left and right staves) and a solo part (left and right staves). The tempo is marked as Grave (♩ = 48). The piano part features a main melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The solo part features a rhythmic melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The first system shows the piano part with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The solo part has a rhythmic melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piano part with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The solo part has a rhythmic melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The third system shows the piano part with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The solo part has a rhythmic melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Figura 25

En cuanto a los elementos *klezmer* empleados para este segundo movimiento, primero hablar de la idea musical, encuadrado como idea o danza que podría estar dentro de una boda judía, la tradición y la importancia del número 7 para los judíos; el término *nigum* que hace

referencia a un tipo de melodía que se recuerda fácil y se puede interpretar por el público; efectos en la melodía como las aceleraciones en el ritmo; portamentos amplios también en la melodía.

2.2.1.3 Tercer movimiento: Halleluya!

La característica y peculiaridad de este último movimiento es el continuo cambio de compás y sobre todo de acentuación, jugando todo el tiempo con compases pares y dispares, internamente también los cambios de acentuación, y además los cambios continuos de tempo. El movimiento empieza con la exposición de un tema rítmico por parte de la orquesta, durante 9 compases, con una rítmica entre 12/8 y 9/8, y a partir del compás 10, que hace un cambio a 3/4, y que anuncia el tema principal (que expondrá el solista más adelante), y que es de carácter anacrúsico. Está escrita en un modo *freygih* y es característica esa 7ª disminuía que se forma entre el fa sostenido (III) y el mi b (II) que sería la 2ª Aumentada invertida, característica de este modo (figura 26):

3. Halleluyah
Based on Psalm 150

Rhythmically and decisively (♩. = 90)

The musical score is for the third movement, 'Halleluyah', based on Psalm 150. It is written for Clarinet and Piano. The tempo is 'Rhythmically and decisively' with a quarter note equal to 90 beats per minute. The score consists of 11 measures. The piano part features a complex rhythmic pattern with changes in meter (12/8, 9/8, 3/4) and dynamics (sfz, sfp, p, mf, f). The clarinet part is mostly rests, with some melodic lines in measures 4-6 and 10-11. The piano part includes a 7th diminished chord (7b dism.) circled in red in measures 10 and 11.

Figura 26

En cuanto entra el solista, lo hace con una melodía de carácter declamatorio e improvisatorio, recordando a esas entradas anteriores. En el compás 22, en la última parte del compás, el clarinete hace un arpeggio en un grupetto de 14 fusas, sobre el modo *freygish*, en el que se escucha perfectamente ese intervalo de 2ª aumentada característico de este modo (figura 27):

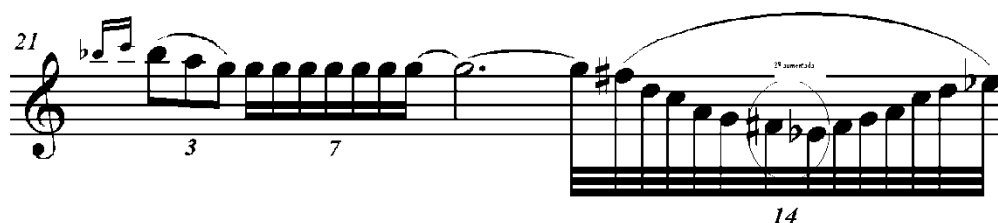


Figura 27

Los cambios de tempo por los que pasa este movimiento son los siguientes:

Rhythmically and decisively ($\theta = 90$) (compás 1 al 16): entrada de la orquesta, que va a presentar el modo *freygish* y va haciendo cambios de compás y acentuación.

Tempo di recitativo ($\theta = 60$) (compás 17): es la entrada del solista con el tema principal, es una melodía declamatoria, con aceleraciones y desaceleraciones en cuanto a los motivos rítmicos (características de la música *Klezmer*), y que va presentando con motivos melódicos, la escala utilizada.

Tempo I con moto ($\theta = 80$) (compás 31): sólo acompañamiento orquestal en el que siguen elementos rítmicos tomados de la melodía A del clarinete y con los cambios en la rítmica y acentuación.

Tempo II andante sostenuto ($\theta = 86$) (compás 37): segunda entrada del solista y melodía B. En esta parte, la melodía es más cantabile, legato y con un carácter más tranquilo.

Comienza una sección que varía estos dos elementos, tempo I serán elementos rítmicos tomados de la melodía A y el tempo II que es la nueva melodía B del clarinete: *Tempo I* (compás 39), *Tempo II* (compás 43), *Tempo I* (compás 47), *Tempo II* (compás 51), *Tempo I* (compás 57), *Tempo II* (compás 60)(figura 28):



Figura 28

With renewed energy marcato ($\theta = 80$ or $\theta = 132$)(compás 71): sería otra entrada sólo orquestal, en la que los elementos que utiliza son rítmicos

Recitativo, meno mosso, liberamente ($\theta = 72$)(compás 102): entrada de una nueva melodía del clarinete, muy similar a A, en cuanto a que vuelve a ser una melodía declamatoria

Con moto ($\theta = 74$), *Always forward – Do not drag!* (compás 117): melodía C del clarinete, en la que tiene elementos similares con B, en cuánto a la utilización del ritmo y los cambios de compás. Añade en la melodía un motivo rítmico descendente sobre la escala, en la que incluye mordentes, a partir del compás 127 (figura 29):

Con moto (♩=74)
Always forward - Do not drag!

116

121

126

Figura 29

Allegro (♩ = 116) (compás 141): desde aquí empieza una sección que prepara todos los elementos que luego van a aparecer en la cadencia del clarinete. Es una sección rítmica, en la que la melodía y la armonía van a estar en importancia por detrás del ritmo. Sección con un carácter más rápido (figura 30):

Allegro (♩=116)

141

145

Piú mosso (♩ = 132, ♩. = 88) (compás 153) *Piú mosso* (♩ = 156) (compás 185) *Con moto* (♩ = 112)
Always forward – Do not drag! (compás 193): sigue siendo la preparación a esa cadencia final del

clarinete. El clarinete, en sus entradas va a tener un papel totalmente secundario, y se va a mover en notas largas, únicamente atendiendo a los cambios de ritmo, acento y pulsación.

Presto ($\theta = 144$)(compás 209)*Meno mosso, molto rubato e liberamente* ($\theta = 84-96$) (compás 229)*Piú mosso* ($\theta = 96-112$) (compás 233)*Piú mosso* ($\theta = 108-124$) (compás 238)*Allegro molto* ($\theta = 136$) (compás 266)*Subito presto* ($\theta = 148$) (compás 269): esta parte es una gran cadencia del clarinete, en la que utiliza grupos regulares de corcheas-semicorcheas, que ya habían aparecido con anterioridad en el piano y al igual que en el resto del movimiento, cambios de acentuación y cambios de pulsación. Es una cadencia rítmica, que va pasando por modulaciones en la escala principal (figura 31):

205 *Presto* ($\text{♩}=144$)

210

213 *simile*

216

219 *f*

222 *mf* *mp*

Subito presto (compás 287): el clarinete se queda en un si sobreagudo (una de las notas más agudas del clarinete), mientras la orquesta termina con una sección armónico-rítmica (figura 32)

Subito presto (♩=148)

285

f

289

f

293

sfp

Figura 32

En cuanto a la voz del solista, hay que destacar la importancia del registro sobreagudo del clarinete, tanto en notas largas como en motivos rítmicos más rápidos.

2.3- The Red Curtain Dance

Pieza compuesta por Ofer Ben Amots para clarinete en el año 2003. Realmente, esta pieza está sacada de su ópera *The Dybbuk*. La obra se compuso inicialmente como música incidental para una producción de teatro en 2002 en Tel Aviv, y después se expandió a una ópera con orquesta de cámara. La composición describe una escena en la cual, Leah, la hija de un rico comerciante, está visitando la Sinagoga para ver un manto rojo ornamentado que ella había donado con anterioridad. En su camino, se encuentra con el joven Hannan, al que ama en secreto. Ambos se miran y se saludan gentil y silenciosamente. Mientras ella se empieza a acercar a él, Hannan comienza a danzar de manera onírica. La danza, una mezcla entre piedad, melancolía, nostalgia y erotismo, comienza de manera lenta pero se va haciendo cada vez más rápida, obsesiva y con frenesí. Al final de la danza, ambos, Leah y Hannan están agotados. Leah regresa fuera de la Sinagoga y se la llevan a casa. Al no tener noticias sobre su amado, decide, de manera desesperada, dar su alma a su creador.

Es una pieza para clarinete solo, en la que el compositor recurre a varios tipos de motivos, utilizando las características físicas y sonoras del instrumento. Utiliza varios elementos o características *klezmer*.

2.3.1 Análisis de la pieza

Es una pieza corta dividida en varias secciones melódicas cada una de las cuales, marcan diferentes caracteres o sentimientos en cuanto al material melódico de cada una de ellas, en una forma rondó (ABACAD coda).

La parte A, con la que comienza la pieza, es la parte más melódica y expresiva, de carácter melancólico y declamatorio que se repetirá tres veces (compases del 1 al 13, del 27 al 43 y a partir del compás 83)(Figura 33):

The Red Curtain Dance

Tempo I, molto moderato

OFER BEN-AMOTS (2003)

Figura 33

A cada nueva entrada de A, hay pequeñas variaciones rítmicas.

La parte B de la pieza, es un cambio de tempo (con un tempo más rápido y en continuo acelerando que va de un pulso de 96 hasta 102), ya no tiene un carácter declamatorio, sino más bien tiene un carácter obsesivo o compusilvo. Va haciendo escalas en sentido ascendente y

modulantes. Una de las características de la música *klezmer* era la variación del pulso, del tempo (figura 34):

Figure 34 is a musical score for a piece titled "Piu mosso, mysterius, with passion" (♩ = 96). The score is written in treble clef and common time (C). It consists of four staves of music, each with a different tempo and dynamic marking. The first staff (measures 14-16) is marked *mp* and has a tempo of ♩ = 96. The second staff (measures 17-18) is marked *p* and has a tempo of ♩ = 102. The third staff (measures 19-21) is marked *pp* and has a tempo of ♩ = 116. The fourth staff (measures 22-24) is marked *p* and has a tempo of ♩ = 124. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and slurs, indicating a complex and expressive melody.

Figura 34

La parte C, que va desde el compás 44 hasta el 82, es un vals. Se divide en dos partes, y la segunda tiene un tempo más rápido (figura 35):

Figure 35 is a musical score for a piece titled "In a waltz tempo" (♩ = 156). The score is written in treble clef and 3/4 time. It consists of four staves of music, each with a different tempo and dynamic marking. The first staff (measures 42-45) is marked *rit. - - -* and has a tempo of ♩ = 156. The second staff (measures 46-52) is marked *p* and has a tempo of ♩ = 156. The third staff (measures 53-59) is marked *sfz pp sub.* and has a tempo of ♩ = 156. The fourth staff (measures 60-66) is marked *Con anima* (♩ = 180) and has a tempo of ♩ = 180. The score includes various musical notations such as triplets, eighth notes, and slurs, indicating a complex and expressive melody.

figura 35

Después volvería A, en el final de A, hay una parte que dura 8 compases en acelerando, y en la que utiliza como recurso la continuidad de mordentes, este recurso, ya estaba en la melodía principal de A, al final de esa parte de mordentes continuos, comienza la parte D, con otro cambio

de tempo. D es una parte con un carácter más vivo, en continuo acelerando de nuevo (recuerda un poco a la parte B, utilizando el recurso de los rápidos mordentes), con cambios de compás y de acentuación(figura 36):

82 , Tempo I, ma poco più mosso (♩=86)

pp sub.

85 ♩=84 p

88 ♩=108 (♩=120) (poco a poco accel.) (♩=132) (♩=144)

90

92

94 poco rit. ♩= ♩ Giocoso (♩=90)

97 (poco a poco accel.)

100

Figura 36

La Coda final, es un recuerdo de todo, en el que utiliza recursos utilizados durante la pieza, y termina la coda con la sucesión de mordentes siempre sobre la nota Do y en acelerando continuamente hasta el final (figura 37):

CODA

105 $\text{♩} = 72$ *Poco a poco accel.* ($\text{♩} = 72 - 144$) ($\text{♩} = 84$) ($\text{♩} = 96$)

109 ($\text{♩} = 108$) (*poco a poco accel.*) ($\text{♩} = 120$)

112 ($\text{♩} = 132$) *plu accel.* (*M.M. = 132-144*)

116 ($\text{♩} = 144$)

119 *poco rit.* **Presto** ($\text{♩} = 172$)

ff *p*

122 *f* *p* *f*

125 *p* *f* *pp*

128 *molto rit.* *mp* *mf* *f*

Figura 37

Los elementos característicos *klezmer* de esta pieza serían las siguientes: el vibrato, recurso que utiliza varias veces durante la pieza, y la variación en la amplitud de ese vibrato; la aceleración en el ritmo y en el tempo, a través de ritmos por aumentación (cada vez más rápidos) y acelerandos continuos en la parte B,C y en la coda; los mordentes, que pueden provocar a su vez desafinaciones o conseguir ese efecto; la temática.

CAPÍTULO 3

EL COMPOSITOR AURÉS KABIR MOUSSONG Y SUS PIEZAS PARA CLARINETE

3.1- Biografía

1984, Ciudad de México. Inició la carrera de composición en el año 1988 en la ESM la cual finalizó en 2010 bajo la tutela del maestro José Luis Castillo.

En el año 2005 la fundación UNESCO-Aschberg le otorga una beca para una residencia en el IMEB en Bourges, Francia con el fin de realizar una composición en sus instalaciones.

En el año 2010 fue elegido para el proyecto intercultural Ship for the Word Youth desarrollado en Japón y en varias islas del Océano Pacífico, lo cuál le permitirá acercarse a inesperadas fuentes musicales. Posteriormente recibe la beca jóvenes creadores del FONCA 2001-2012. En el año 2012 comienza a estudiar la teoría, práctica y ejecución de la música iraní o persa con Mehdi Molaei, músico y maestro iraní radicado en México, experiencia que enriquece considerablemente su devenir artístico y en Abril del mismo año ofrece junto con el maestro iraní una conferencia sobre el Radif persa en la Fonoteca Nacional.

En el presente año de 2013 es seleccionado para participar como delegado de México en el programa cultural “Discover Bahrain”, mismo que tiene lugar en el Reino de Baréin, país de medio oriente en el golfo pérsico. Nuevamente, eso le lleva a nuevas exploraciones.

En el 2013 vuelve a recibir la beca jóvenes creadores del FONCA para el período 2013-2014.

La exploración de las posibilidades expresivas y musicales que resultan del sincero acercamiento a la música del oriente cercano y de Europa del Este, zonas del mundo con las que el compositor siempre ha estado en contacto de algún modo. El viaje y nomadismo han sido nutrientes creativos, transformando su percepción sonora y discursiva dentro de ese oasis de gran riqueza de matices, familiar y ajeno al mismo tiempo, en el que busca permanentemente encontrar su verdadera voz creadora.

3.2 Middle Eastern Flashes

Middle Eastern Flashes es una pieza para clarinete y cintra electroacústica que compuso Aurés Moussong en el año 2006. Esta pieza toma como elementos principales la técnica de interpretación del clarinete *Klezmer* y la combinación con una narrativa a modo de asomos, recuerdos e imágenes del Medio Oriente a través de un discurso biográfico. Las muestras de vídeo y audio fueron tomadas por el compositor durante un viaje en el año 2006 en Palestina, Israel y Jordania.

La obra intenta reflejar la diversidad y la coexistencia de diversas entidades en un mismo lugar. La impresión última de la obra es la confirmación de este supuesto que se va dando durante toda la obra.

3.2.1 Análisis de la partitura

La partitura está escrita con las indicaciones de la parte electroacústica, en la voz inferior al clarinete. Justo por encima de esas indicaciones de la parte grabada, están la indicación de minutos y segundos. El compositor dice que estas indicaciones son aproximadas. Entre las indicaciones del tape, estarán los ruidos eólicos, el *shofar* que se escucha en algunas ocasiones, frases de personas que se oyen en determinados momentos, oraciones y lamentaciones en diferentes iglesias, sinagogas, mezquitas... en los que ha grabado Aurés (figura 38)

Middle Eastern Flashes

Aurés Moussong

The figure displays two systems of a musical score. The top system is for 'Amplified Clarinet in Bb' and 'Tape'. The Clarinet part begins at 0'00'' with a tempo of 60. The Tape part shows a series of sound waves with time markers at 0'00'', 0'04'', 0'08'', 0'12'', 0'16'', 0'20'', and 0'24''. The bottom system is for 'Cl.' and 'Tape'. The Clarinet part begins at 0'28'' with a tempo of 8. The Tape part shows a series of sound waves with time markers at 0'28'', 0'32'', 0'36'', 0'40'', 0'44'', and 0'48''. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mp, mf, p, p subito, a.v., p.v., ord.).

Figura 38

La pieza está escrita por secciones, en las que se utilizan diferentes elementos melódicos, y sobre todo, en las que va utilizando diferentes recursos y efectos, explorando las posibilidades sonoras y técnicas del clarinete *klezmer*. Busca, en muchas ocasiones, un intento de similitud con algunos sonidos que él ha encontrado, como declamaciones (en los cantos litúrgicos), que lo plasmaría a través de glissandos, portamentos,

RECURSOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS DEL CLARINETE KLEZMER

Portamentos con glissandos: antes de llegar a la nota indicada, se debe hacer un glissando que empuje ascendentemente hacia esta (esta técnica se emplea mucho en el jazz y en el klezmer), por ejemplo en el compás 9, en ese sol (semicorchea) se debe hacer un pequeño glissando (que podríamos empezar en el fa) para llegar al sol (figura 39):



Figura 39

Trinos: utiliza dos tipos de trinos diferenciados (figura 40):

tr. rall. Se empieza el trino rápidamente y va desacelerando

tr. accel. se empieza el trino lento y lo va acelerando



Figura 40

Vibrato: utiliza dos tipos de vibrato:

a.v. vibrato de amplitud grande

p.v. pitch vibrato o vibrato de altura, es un tipo de vibrato de menos onda

Como los utilizados en el compás 9-10 (a.v.) y compás 11 (p.v.)(figura 41):



Figura 41

Sonidos entre altura definida y ruido eólico (compás 21, final de la primera sección), en este caso se haría un gran diminuendo hasta conseguir el efecto solamente de aire(figura 42):



Figura 42

Lip Bending: serían un tipo glissandos realizados por efecto de la presión de los labios y la apertura brusca de la garganta (desafinación) (figura 43):

Compases 53-54:

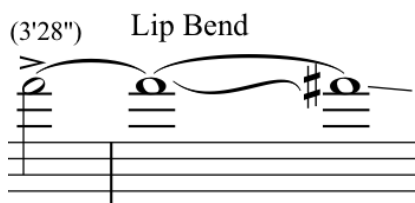


Figura 43

Compases 34-35, aquí está indicado el portamento y el lip-bend ad. Libitum (figura 44):

Lip Bends
(2'15")

f *mf* *ff* *ad. libitum*

2'13" 2'17"

Arab man
my grandfather...

Figura 44

Quasi libre: implica que la sección en donde está indicado, debe ser tocado con una sensación de mayor flexibilidad, como una inestabilidad en el tempo que quedaría a cargo del intérprete (figura 45):

66

Cl.

quasi libre

mf *mp*

4'19" 4'23" 4'27" 4'31" 4'35" 4'39"

Tape

Figura 45

Forma de ataque inversa: el sonido realiza un gran crescendo que terminará en un abrupto slap tongue: en esta sección, coincide con la parte más fuerte de toda la pieza, en la que se están escuchando los diferentes ritos y oraciones que Aurés grabó durante su viaje y su visita a diferentes templos (figura 46):

Figura 46

Bending acelerando: aceleramiento y aumento en la irregularidad del vibrato de altura (sería un efecto por el cuál, el clarinete busca romper el sonido variando de manera extrema la presión en los labios, por ejemplo, lo utiliza en el compás 63 (figura 47):

Figura 47

Cambios de color en la altura de las notas: es un recurso que utiliza varias veces en la pieza, cambios de color con posición de los dedos de las manos, o con variaciones en la presión del aire o de los labios (figura 48):

Compás 64:

Compás 91:

Figura 48

También utiliza otros recursos técnicos propios de la música contemporánea, como multifónicos, trinos de color, flatt, cuartos de tono, cambios de color...

CONCLUSIONES

La realidad de la música *Klezmer* de hoy en día es que está globalizada, y hay un interés por parte de los compositores para utilizarla como influencia en algunas de sus composiciones para clarinete. Como he desarrollado a lo largo del presente texto, es una música que ha perdurado durante siglos y que se ha transmitido en gran medida de manera oral. No era posible que una música con una tradición tan grande se perdiese de repente o cayese en el olvido. La vida cultural y religiosa de los judíos, aunque ha ido evolucionando y variando a lo largo de la historia, ha podido conservarse de manera natural gracias a la unión del pueblo y a la importancia individualizada que se ha hecho de ella.

La música *klezmer*, de raíces populares y tradición oral, ha traspasado la frontera del gueto para darse a conocer al mundo, mezclándose, influyéndose y creando nuevas maneras de concebir la música. Hoy en día, hay muchas bandas que se dedican a promocionar este estilo musical. A la vez, dentro del mundo académico hay cada vez más compositores judíos o no judíos, que se interesan por la utilización de este estilo y de sus características peculiares y personales para incluirlo dentro de un repertorio más académico.

El clarinete es un instrumento propicio para este estilo de música, debido a las posibilidades tímbricas y sonoras, que le permiten conseguir ese acercamiento estrecho a la voz humana, que es la esencia del sonido *klezmer*. Hay grandes nombres de clarinetistas consagrados a este estilo de música, como lo fueron en su momento Dave Tarras, Naftule Brandwein y actualmente David Krakauer, Giora Feidman o Joel Rubin. Dentro del panorama y del repertorio musical del clarinete es un estilo que está en auge dentro no sólo del mundo popular sino también en el mundo académico. En el mercado musical actual podemos encontrar muchas grabaciones de clarinetistas populares y no populares, así como de recopilatorios de partituras de temas tradicionales populares, danzas, ...

ANEXOS

ENTREVISTA AL COMPOSITOR

OFER BEN-AMOTS

- How did you started in the music, I'd like to know the real reason for you write music now?
I have been composing for more than 40 years. Music is the most important thing in my life and I write because this is my inner obligation - When I hear music I have to write it down!
- What is the main reason that led you compose Works with "klezmer Characteristics"?
I am dedicated to writing Jewish Music. Sometimes I write music with Eastern-European flavor which sounds like klezmer or cantorial music and other times I write music which has a Sephardic sound (this is music of the Jews who came from Spain) - I enjoy both styles.
- Do you consider this pieces or this Works "Klezmer" as an important part of your compositions?
Yes, the works with Klezmer sound are an important part of my compositions.
- The klezmer concert is written for David Krakauer, which was directly influenced by the clarinetist in this piece? Did you composed this concert with him, and his influence, resources an technical ideas?
Yes, I met with David Krakauer in NY and we worked on some ideas. He is an incredible clarinetists and has a very strong musical language of his own. For that reason I also gave him an opportunity to play his own cadenza in the second movement.
- For you, what are the most important klezmer characteristics in Klezmer concert? Could you cite they in a little aesthetic analysis?
The most important Klezmer characteristics are in the sound of the clarinet: I find that from all musical instruments the clarinet is the closest to the human voice and it is capable of laughing and crying and speaking like a human being. This was my goal in this piece. In my opera THE DYBBUK I used the clarinet because it represents the human soul with its "Air" and "Breathing."
- What was the inspiration for composed your work "The red curtain"?
"The Red Curtain Dance" is taken out of my opera THE DYBBUK. In this opera the main character is a young woman named Leah (soprano) who is in love with a young man named Hannan, and wants to marry him. This young man dies before they can fulfill their love and so I chose for this role the clarinet (instead of a regular voice) - on top of this solo piece there is a narrating voice that tells the story of Hannan and how he dies so young. This is the end of the first act.

- What are the most important klezmer elements in "The red curtain"?
The Red Curtain Dance is has some Eastern-European sound. Maybe the most important element is in the ending when the clarinet starts playing slowly and then faster and faster until it becomes a frenzied dance.

- Have you composed another Works in which are integrated Jewish and Klezmer elements?
"I, Jerusalem..." for any size clarinet
Concertino for clarinet, mandolin, and orchestra

- Another pieces for clarinet, whether or not klezmer?
Chamber music:
"Psalm 23" for clarinet, voice and percussion
"Cantillations": for clarinet and cello (or clarinet and viola)
"Five Ancient Dances" for clarinet and piano
"Nigun of the Seven Circles" for clarinet and piano

- In future projects, you think about compose for clarinet? Klezmer clarinet?
Yes, definitely I will keep writing for clarinet, because it is my favorite instrument!

PARTITURAS

1

The Klezmer Concerto

1. Pastoral Doyna

Sparkling, awakened (♩ = 84)

OFER BEN-AMOTS (2014)

Piano

3

Pno.

mf *ben marcato*
sempre (use pedal as needed)

5

Pno.

2 7

Pno.

simile

9

Pno.

12

Pno.

15

Pno.

f subito

orch-04_reduction

18 3

f

Pno. *simile* *ben marcato* *mp* *mf*

20

Pno.

22

Pno.

24

Pno.

4 26

Pno.

26

28

30

32

orch-04_reduction

The musical score is for a piano (Pno.) part, spanning measures 26 to 32. It is written in 4/4 time. The right hand (RH) and left hand (LH) are both staves. The RH part features a melodic line with slurs and ties, often moving in half-note or quarter-note intervals. The LH part is more rhythmic, featuring dense patterns of sixteenth and thirty-second notes, often with triplets and sixteenth rests. The score is labeled 'orch-04_reduction' at the bottom.

The image displays a musical score for piano (Pno.) and orchestra (orch-04_reduction) across measures 34 to 40. The piano part is written in treble and bass staves, while the orchestra part is in a single staff. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is marked with fingerings (6, 3, 5) and articulation (accents, slurs). The orchestra part is marked with a '5' in measure 34 and a '3' in measure 38. The score is labeled 'Pno.' on the left and 'orch-04_reduction' at the bottom.

34 5

Pno.

36

Pno.

38

Pno.

40

Pno.

orch-04_reduction

6 42

Pao.

42

Poco più mosso,
forward moving ($\text{♩} = 48$)

44

Pao.

48

Pao.

52

Pao.

orch-04_reduction

56

56

Pno.

61

61

Pno.

64

64

Pno.

mp

67

67

Pno.

simile

pp

mf

mf

pp

mf

Più vivo, giusto e deciso
(♩ = 84)

8

71

Pao.

74

77

L'istesso tempo, giusto e deciso ($\text{♩} = 84$)

80

Pao.

71

74

77

80

Crescendo

82

Pao.

85

Tempo I (♩ = 84)

p

pp tremolando

90

Pao.

94

Pao.

orch-04_reduction

10

98

Pno.

102

Pno.

107

Pno.

111

Pno.

pp

p

II

113

Pao.

113

116

Pao.

118

Pao.

122

Pao.

12

125

Pno.

125

126

127

dim.

128

Pno.

128

129

130

131

Pno.

131

132

133

134

Pno.

134

135

136

137

Nigun of the Seven Circles

(Out of *The Dybbuk* and the *Klezmer Concerto*)

OFER BEN-AMOTS (2002)

With grace and humor ♩ = 124

Clarinet

Piano

p

7

14

Poco rit. A tempo

2

22

3

29

Poco rit. *A tempo*

p

36

3

43

3

50 *poco rit.* A tempo (♩=124) 3

57

63

69

p

4

75

80 *Poco rit.* *A tempo*

84

90

The musical score consists of four systems, each with a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The first system (measures 75-79) features a melodic line with many beamed sixteenth notes and a piano accompaniment of chords. The second system (measures 80-83) is marked *Poco rit.* and *A tempo*, with a melodic line that includes a triplet and a piano accompaniment of chords. The third system (measures 84-88) continues the melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic, and the piano accompaniment includes chords and a final chord marked *f sfz*. The fourth system (measures 89-90) features a melodic line with a triplet and a piano accompaniment of chords.

94

98

103 *Poco rit.* *A tempo*

109

p *f p ab.* *p*

The musical score is written for a piano, featuring a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems, each with two staves. The first system (measures 94-97) shows a melodic line with a trill and a triplet. The second system (measures 98-102) continues the melody with a trill and a triplet. The third system (measures 103-108) includes a tempo change from *Poco rit.* to *A tempo*, with a dynamic change from *p* to *f p ab.*. The fourth system (measures 109-113) features a melodic line with a trill and a triplet, and a dynamic change from *p* to *f p ab.*. The fifth system (measures 114-118) continues the melody with a trill and a triplet, and a dynamic change from *p* to *f p ab.*.

6

116

Measures 116-122. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a steady bass line with eighth notes.

123

Measures 123-129. The right hand continues the melodic line, ending with a "G.P." (Grave) instruction. The left hand continues the bass line.

130

Like a piercing scream

Measures 130-134. The right hand has a dramatic melodic line with slurs and dynamic markings (*p*, *pp*, *sf*). The left hand has a supporting bass line with chords.

135

Measures 135-139. The right hand features a complex melodic line with triplets and slurs. The left hand has a supporting bass line with chords.

139

ff

3

3

f

ff

143

ff

10

10

9

ff

ff

ff

ff

145

6

6

6

6

6

ff

ff

ff

ff

ff

8

147

6 6 5 5 5

150

A tempo (♩ = 96)

fff *ff*

p

156

5 3 5 3

f *fff*

161 Grave (♩ = 48)

6

LH

p

9

164

3

9 5 6

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes marked '3' and a long phrase of sixteenth notes marked with '9', '5', and '6'. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, with a melody of eighth and sixteenth notes and a bass line of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, with a melody of eighth and sixteenth notes and a bass line of eighth notes. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

165

165

166

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The top staff contains a melody with a five-measure rest indicated by a bracket and the number '5'. The grand staff contains a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is marked with a large '166' in the upper left corner.

10

167

168

169

171

10

6

3

6

3

10

9

9

p

The musical score consists of four systems, each with three staves (treble, middle, and bass). The key signature has one sharp (F#). Measure 167 features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth notes and a triplet, while the middle and bass staves provide harmonic support. Measure 168 continues the melodic development with a triplet in the treble. Measure 169 includes a sixteenth-note triplet in the treble, a piano (*p*) dynamic marking, and a decuplet in the treble. Measure 171 features a decuplet in the treble and a triplet in the middle staff.

11

172

3 6 10

173

f *Poco pesante*

175

p

178

Lx. al niente

3. Halleluyah

Based on Psalm 150

Rhythmically and decisively (♩. = 90)

Clarinet

Piano

4

7

10

2

14



Tempo di recitativo (♩=60)

17



19



21



p *sub.*

mp

14

23

25

27

29

p *mp* *mf* *poco ritard.*

f *ff* *sfz p* *pp*

orchest-04 (pno.)

Detailed description: This musical score is for a piano and orchestra. It consists of four systems of staves. The first system (measures 23-24) shows a piano melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system (measures 25-26) features a more complex piano melody with dynamic markings *f* and *ff* in the right hand, and *sfz p* in the left hand. The third system (measures 27-28) shows a piano melody in the right hand with a *pp* marking, and the left hand is mostly silent. The fourth system (measures 29-30) shows a piano melody in the right hand with dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, and *poco ritard.* in the right hand, and the left hand is mostly silent. The score is for a piano and orchestra, with the piano part in the upper staves and the orchestra part in the lower staves.

4 **Tempo I**

31 **Con moto** (♩=80)

5:6

5:6

Tempo II

Andante Sostenuto (♩=86)

5:6

5:6

Tempo I

39 **Con moto** (♩=80)

5:6

5:6

Tempo II

Tempo I

5:6

5:6

48

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on three staves. The top staff is a single melodic line. The middle staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music is written in a simple, folk-like style. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a simple, folk-like style. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a simple, folk-like style.

Tempo II

52 *Tempo II*

The musical score for measures 52-55 is written in 3/4 time. The melody in the right hand (treble clef) consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment in the left hand (bass clef) features chords and moving lines. The right hand of the piano part (treble clef) also has chords and moving lines. The score is marked 'Tempo II'.

Tempo I

Tempo II

62

62

6

66

musical score for measures 66-69. The system consists of two staves. The upper staff is a single melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. The tempo marking *poco rit.* is written above the staff at the end of the system.

With renewed energy,
marcato (♩=88 or ♩=132)

70

musical score for measures 70-75. The system consists of two staves. The upper staff has a triplet of eighth notes in measure 70, followed by rests. The lower staff features a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking in measure 70. The tempo marking *marcato* is indicated above the staff.

76

musical score for measures 76-80. The system consists of two staves. The upper staff has rests for all five measures. The lower staff contains a piano accompaniment with dynamics *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano) marked in measures 78 and 80 respectively.

81

musical score for measures 81-84. The system consists of two staves. The upper staff has rests for all four measures. The lower staff contains a piano accompaniment with dynamics *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) marked in measures 81 and 82 respectively.

orchest-04 (pno.)

85



91



97



101

Recitativo, meno mosso,
liberamente (♩=72)



8

105

ff/ff *mp*

108

p *f*

112

mf *mp* *p*

Con moto ($\text{♩} = 74$)
Always forward - Do not drag!

116

p *mp*

120

125

128

131

10

134

Measures 134-137. The score is for a piano. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and ties, marked *mp*. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mf*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

138

Measures 138-140. The score continues for the piano. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

Allegro (♩=116)

141

Measures 141-144. The tempo changes to Allegro (♩=116). The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and ties, marked *pp*. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *fz mb.* and *sfz*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

145

Measures 145-148. The score continues for the piano. The right hand (treble clef) has a melodic line with slurs and ties. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

orchest-04 (pno.)

149

p f p

152 Più mosso (♩=132, ♩=88)

f mf mp

159

p

166

mf (solo, echo)

12

174

Musical score for measures 174-181. The vocal line (top staff) features a melodic line with a fermata and a second ending bracket. The piano accompaniment (bottom staff) consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

182

Più mosso (♩=156)

Musical score for measures 182-189. The tempo is marked "Più mosso (♩=156)". The vocal line (top staff) has a melodic line with a fermata. The piano accompaniment (bottom staff) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. A dynamic marking of *f* is present.

Con moto (♩=112)

Always forward - Do not drag!

190

Musical score for measures 190-196. The tempo is marked "Con moto (♩=112)" with the instruction "Always forward - Do not drag!". The vocal line (top staff) has a melodic line with a fermata. The piano accompaniment (bottom staff) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. Dynamic markings of *pp* and *p* are present.

197

Musical score for measures 197-204. The vocal line (top staff) has a melodic line with a fermata. The piano accompaniment (bottom staff) features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. Dynamic markings of *mp* and *mf* are present.

orchest-04 (pno.)

202

mf

f

207

Presto (♩=144)

mp

sf

p

211

ritardando

214

14

217

221

226

229

Meno mosso, molto rubato e liberamente (♩=84-96) *accel.* *rit.* Più mosso (♩=96-112)

234 *accel.* *rit.* Più mosso (♩=108 -124)

239 *poco a poco cresc. e accel.* (♩=120) (♩=124)

244 (♩=126)

249 (♩=128)

254

260

Allegro molto (♩=136) Subito presto (♩=148)

266

272

277 *sf* *sf*

16

(♩=108)

281 *f* *ff*

Subito presto (♩=148)

285 *f* *f*

289

293 *fp*

orchest-04 (pno.)

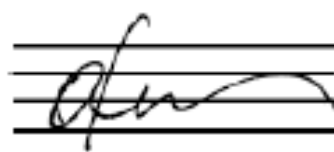
OFER BEN-AMOTS

The Red Curtain Dance

ריקוד הפרוכת האדומה

– for clarinet solo –

(2003)



The composer's own press
www.oferbendamots.com

©2003 by Ofer Ben-Amots
soloins-04a

21 $\text{♩} = 102$
pp rub. 5 3 5 5 5 5 5 5 *p* 5 *ppp*

26 *Tempo I, ♩ = 84*
mf

31 2 2 2 2 6 *p*

36

39 3 *poco stringendo* 2

43 *In a waltz tempo (♩ = 156)*
Remembering an old time...
p

46

53

60 *molto animato*
sfz pp rub. *p* *Con anima (♩ = 180)*

4

68

75

molto sostenuto

82

Tempo I, ma poco più mosso (♩=86)

pp sub.

85

p

88

(♩=108) (♩=120) (poco a poco accel.) (♩=132) (♩=144)

92

poco rit.

♩ = ♩ Giocoso (♩=90)

94

(poco a poco accel.)

97

100

103 *poco rit.*

CODA

105 $\text{♩} = 72$ *Poco a poco accel.* ($\text{♩} = 72 - 144$) ($\text{♩} = 84$) ($\text{♩} = 96$)

109 ($\text{♩} = 108$) (*poco a poco accel.*) ($\text{♩} = 120$)

112 ($\text{♩} = 132$) *piu accel.* (*MM.* - 132-144)

116 ($\text{♩} = 144$)

119 *poco rit.* *Presto* ($\text{♩} = 172$)

122 *f* *p* *f* *p* *f*

125 *p* *f* *pp*

128 *mp* *mf* *f* *molto rit.*

* Grace notes with a \geq symbol are to be played on the beat.

Middle Eastern Flashes

Aurés Moussong

Amplified Clarinet in B \flat

$\text{♩} = 60$

(0'18")
+
gliss.
ord.

pp *mp* *mf*

0'00" 0'04" 0'08" 0'12" 0'16" 0'20" 0'24"

Tape

8

Cl.

p *mf* *p subito* *mp* *mf* *mp* *mf*

a.v. *ord.*

0'28" 0'32" 0'36" 0'40" 0'44" 0'48"

Tape

14

Cl.

pp *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mf* *f* *pp*

0'52" 0'56" 1'00"

Tape

17

Cl.

mf *p* *mf* *mp subito* *f* *mf* *pp* *ppp*

(1'13") (1'17")

1'05" 1'09" 1'15"

Arab man
camel is coming

Tape

20

Cl.

mf *ff* *mf* *p* *mf* *mf*


(1'22")
ir perdiendo altura
hasta ser solo ruido

(1'41")

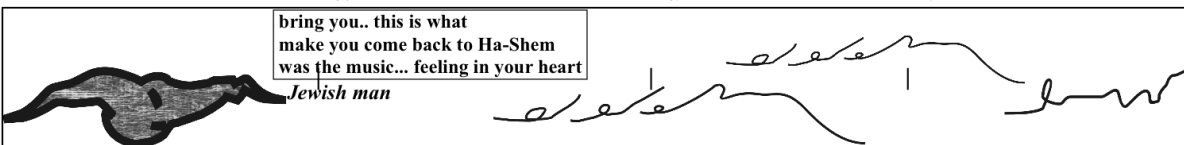
1'20" 1'26" 1'30" 1'34" 1'38"

Tape

25


Cl. 

1'42" 1'46" 1'49" 1'52"

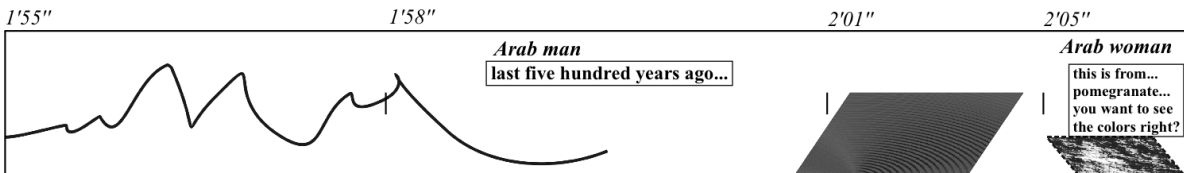
Tape 

bring you.. this is what
make you come back to Ha-Shem
was the music... feeling in your heart
Jewish man

29

Cl. 

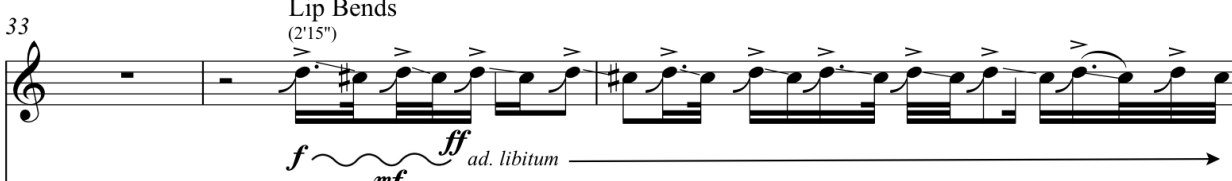
1'55" 1'58" 2'01" 2'05"

Tape 

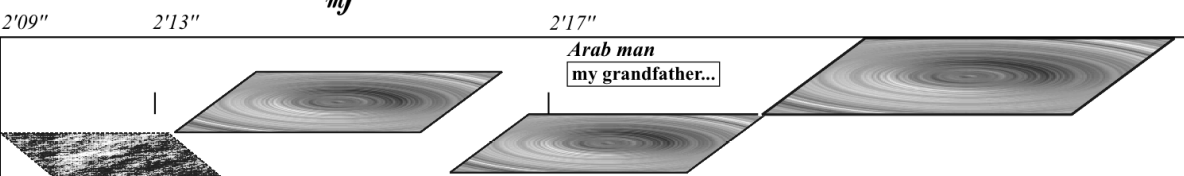
Arab man
last five hundred years ago...

Arab woman
this is from...
pomegranate...
you want to see
the colors right?

33

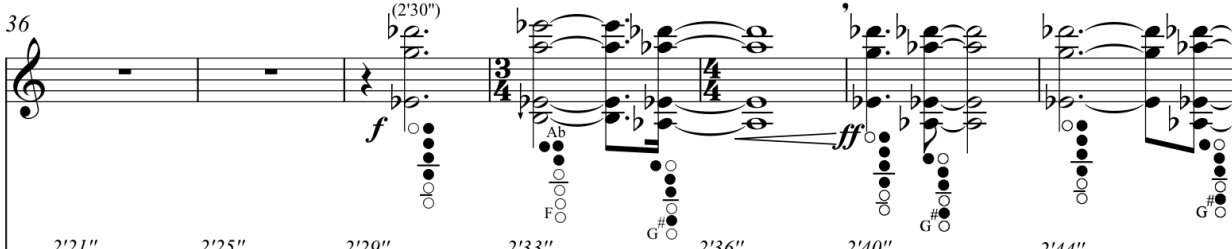
Cl. 

2'09" 2'13" 2'17"

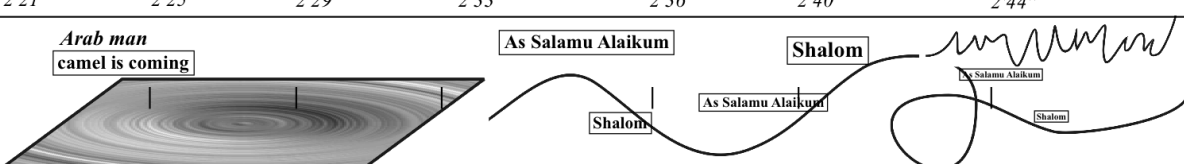
Tape 

Arab man
my grandfather...

36

Cl. 

2'21" 2'25" 2'29" 2'33" 2'36" 2'40" 2'44"

Tape 

Arab man
camel is coming

As Salamu Alaikum

Shalom

As Salamu Alaikum

Shalom

43

Cl.

2'48" 2'52" 2'56" 3'00" 3'04" 3'06" 3'10"

mf ff fff possible R → tr(en B)

Tape

50

Cl.

3'14" 3'18" 3'22" 3'26" 3'30"

f ff (3'28") Lip Bend

Tape

55

Cl.

3'34" 3'38" 3'42" 3'46" 3'50" 3'54" 3'58"

mf mf fff mp mf mp > Lip Bend

Tape

62

Cl.

4'02" 4'06" 4'11" 4'15"

mf f ff mf subito simile fff fff Bending accel.

Tape

4

quasi libre

Cl. 66

mf

4'19" 4'23" 4'27" 4'31" 4'35" 4'39" mp

Tape II

Cl. 72

mf

4'43" pp 4'47" mf mp

Tape II

Cl. 74

flz.

mp sub. molto ff

4'51" 4'55" 4'59"

Tape II

Cl. 77

3 3 6

"My grandfather"

lento / molto amp. vibrato

mf

(molto accel. poco a poco) presto

5'05" 5'09" 5'12" 5'16" 5'20"

Tape II

Arab man
my grandfather...

it's coming from Saudi Arabia

Cl. 82

tr. rall. tr. accel. tr. rall. tr. accel.

pp mf pp mf p

5'24" 5'26" 5'33" 5'37" 5'42"

Tape II

Jewish man

for me... my flock was my music and I simply followed the shepherd... and I changed my music and I changed my...

trinos de color continuos. interrumpirlos únicamente para tocar las notas en apoyatura y volver lo mas rápido posible a estos.

5

24 segundos

*la notación de las apoyaturas es proporcional

87

Cl. *f* *p* *ff* *f* *sostenuto*

Tape

5'45" 5'49" 5'53" 5'57"

Arab man
original beduin of Saudia

this is really how to get

*Terminar esta sección inmediatamente después de escuchar:
"I'm original Saudian beduin"

I'm original Saudian beduin

92

Cl. *alturas libres*

Tape

Arab man
it's coming for thousand camels

and stay here
to Palestine...

I'm original Saudian beduin

96

Cl. *gliss.* *ff* *fff* *respiración continua de ser posible* *a. v.*

Tape

6'18" 6'22" 6'30" 6'38" 6'46"

יהודה

אלוהים

105

Cl. *a. v.* *mp* *tr* *vib.* *ppp* *fff*

Tape

6'54" 7'06" 7'34"

20 segundos

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos impresos

- BARNAVI, Élie. *Histoire Universelle des Juifs*. Tel Aviv: Hachette Livre. 1992
- BAUMGARTEN, J., ERTHEL, R., NIBORSKI, I., WIEVIORKA, A. *Mille ans de cultures ashkénazes*. París: Liana Levi, 1994.
- GINGRAS, Michele. "Klezmer for Klarinettists: a beginner's guide. *Australian Clarinet and Saxophone Magazine*, 3(2), 11-14. 2000.
- HEATON, Roger. *The Versatile Clarinet*. New York: Routledge. 2006.
- IDELSOHN, Abraham Z. *Jewish Music. Its Historical Development*. New York: Tudor. 1948.
- PIERCE CARD, Patricia. *The influence of Klezmer on twentieth-century solo and chamber concert music for clarinet with three recitals of selected works of Manevich, Debussy, Horovitz, Milhaud, Martinu, Mozart and others*. (Tesis inédita). North Texas University. 2002
- PUWALSJI, Tom. *The Clarinetist's Guide to Learning Klezmer*. Maryland: Zephyr Publishing
- RUBIN, Joel. "alts nemt zikh fun der doyne. The Romanian-Jewish Doina: a Closer Stylistic Examination" en *Proceedings of the First International Conference on Jewish Music*. Londres: City University Print Unit, 1997
- SAPOZNIK, Henry. *Klezmer. Jewish Music from Old World to Our World*. New York: Schirmer Trade Books. 1999.
- SCHIDLOWSKY, León. "Introducción al estudio de la música judía". *Revista musical chilena*, vol 15, No.77 julio-septiembre, 24-38. 1961
- STROM, Yale. *The Book of Klezmer: The history, The music, The Folklore*. Chicago: A Capella Books. 2002.

Soportes digitales consultados

<http://www.oferbendamots.com/> Consultada entre el día 3 de Enero de 2014 y el 20 de Septiembre de 2014

<http://www.clarinet-klezmer.com/Klezmer-Rhythms-and-Dances.html> , consultada entre los días 8 y 20 de febrero.

<http://joelrubinklezmer.com/> consultado entre el 4 y el 7 de Abril 2014

[http:// borzykowski.users.ch/](http://borzykowski.users.ch/) consultado entre el 8 de Junio de 2014 al 16 de Junio de 2014